L' EDUCATION MUSICALE



REVUE MENSUELLE
FEVRIER 1989 ■ N° 355

L'EDUCATION MUSICALE

CONDITIONS GÉNÉRALES DE VENTE

T.V.A. incluse (2,10%)

TARIF au 1er janvier 1989	FRANCE Régime intérieur et assimilé	ÉTRANGER et DOM-TOM Supplément Avion 100 F
Abonnement SIMPLE (10 numéros par an)	240 F	275 F
Abonnement COUPLÉ (× 5 iconographies)	265 F	320 F
Fascicule baccalauréat (sortie novembre 1988)	65 F PORT INCLUS	80 F 10 F
Abonnement de soutien (comprenant l'iconographie, le Baccalauréat, l'Agenda du Musicien et l'Annuaire pour la Musique)	400 F	600 F
Annuaire + Agenda du Musicien	60 F	80 F
Annuaire pour la Musique	30 F	40 F
	(+ 10 F DE PORT)	

Souscription par chèque bancaire ou par virement au **C.C.P. n° 990 469 C PARIS.**

La revue ne paraît ni en août, ni en septembre.

Toute résiliation d'abonnement doit être communiquée à "L'E.M." dans la quinzaine suivant son échéance.

A tout envoi par avion s'ajoute à ces tarifs d'abonnement une surtaxe aérienne variable selon les destinations. Nous consulter.

Tout changement d'adresse doit être accompagné de la somme de : 10 F.

Une enveloppe timbrée doit être jointe à toute correspondance impliquant réponse.

Les manuscrits ne sont pas rendus.

Les numéros voyagent aux risques et périls du destinataire.

Vente au numéro T.V.A. incluse (2,10%) :

23, rue Bénard, 75014 PARIS et librairies spécialisées.

Education Musicale, (seule) .... **35 F**

Education Musicale et Supplément Iconographique .... **40 F**

Joindre 12 F en timbres pour expédition par poste France et outre-mer.

Les textes à insérer ainsi que les demandes de renseignements professionnels et pédagogiques doivent être adressés à **Madame Musson** 3, rue des Ecoles 77590 Bois-le-Roi - Tél. : 60.69.69.91 ou 45.40.93.12. (Joindre un timbre pour la réponse).

Editions Charles NEGIAR S.A.R.L. - 23, rue Bénard, 75014 Paris - Tél. : (1) 45.42.34.07 - Directeur de la Publication : Charles NEGIAR

DEPOT LEGAL : 1er TRIMESTRE 1989
Imprimeries ICN S.A. - 170, rue des Trois-Tilleuls, Z.I., 77005 VAUX-LE-PENIL

EDITORIAL

Du 15 au 20 mars se tiendra au Grand-Palais, le Salon International de la musique ancienne et classique "Musicora", lieu de rencontre des éditeurs, des luthiers, des musiciens, des enseignants, des organisateurs de festivals, de la presse musicale...

Au cours de ce salon, des enfants des écoles élémentaires mais aussi des collèges et lycées présenteront plusieurs spectacles et concerts sous la direction de leur professeur.

— Organisée par la Ville de Paris, une conférence-débat sur le thème de "l'enfant et la musique" aura lieu également dans ce cadre.

— L'I.S.M.E. que préside avec efficacité Madame B. Leduc pour la section française accueillera sur son stand tous ceux qui voudront s'informer du travail accompli par l'Association. Plusieurs manifestations musicales sont prévues.

— La Direction des Affaires Culturelles présentera les actions des Conservatoires municipaux, des grands orchestres, des théâtres, etc...

Nous vous attendons nombreux sur notre stand. Venez nous rendre visite et soutenir notre action.

En préparation le numéro du bicentenaire — numéro double, avril-mai 1989 — où vous lirez de nombreux sujets révolutionnaires ou traitant de révolution : une somme d'articles convenant à tous, enseignants, élèves, amateurs d'histoire et d'histoire musicale qui, nous l'espérons, répondra à votre attente.

Simone MUSSON

44e Année — FEVRIER 1989 — n° 355

SOMMAIRE

N° Commission paritaire : 58972 — N° ISSN 0013-1415

NOTRE SUPPLEMENT ICONOGRAPHIQUE

BAUDE CORDIER :
CHANSON EN FORME DE CŒUR

(Musée Condé de Chantilly)

Quelle jolie carte de vœux que cette chanson galante en forme de cœur dont voici le poème :

Belle bonne sage plaisant et gente
A ce jour ci que l'an se renouvel
Je vous fais le don d'une chanson nouvel
Le dedans mon cœur (dessiné) qui à vous se présente.

De recevoir ce don ne soyez lente
Je vous supplie ma doulce damoiselle
Belle bonne...

Car tant vous aime qu'ailleurs n'ai mon entente
Et si sais que vous êtes seule celle
Qui femme avez que chacun vous appelle
Flour de beauté sur toutes excellente.
Belle bonne...

Baude Cordier, musicien français, originaire de Reims, vécut dans la première moitié du XVe siècle. Sa réputation s'étendit jusqu'à Rome. Aujourd'hui, moins célèbre que certains de ses contemporains comme Dufay ou Dunstable, il est connu par son fameux canon énigmatique, présenté sous forme circulaire (le manuscrit est également au musée de Chantilly). Il serait l'un des premiers représentants de la chanson française, dont il illustra le genre avec une dizaine de pièces à trois et quatre voix. On a retrouvé en outre un fragment de messe à trois voix de sa composition.

Digne héritier de l'ARS NOVA, il jongle avec les prolations (changements de rythmes) et la notation proportionnelle que nous avons sous les yeux n'est traduisible que par un spécialiste. Cependant on observe que la partie d'altus, en clef d'ut seconde ligne, se développe sur les deux portées en forme lobée, que la teneur tient sur une seule portée horizontale juste au-dessous et que la contra-teneur s'étend sur les deux portées inférieures. Ces deux dernières parties se lisent en clef d'ut quatrième ligne. La différence de longueur de chacune des voix s'explique par le fait qu'à partir de la teneur initiale, contra-teneur puis altus procèdent en contrepoint en diminutions, ce qui allonge le texte, puisque les valeurs plus brèves sont plus nombreuses.

L'exécution de ce rondeau à trois voix était vraisemblablement confiée à des instruments. On imagine que la mise au point synchronisée devait requérir nombre de répétitions au terme desquelles les interprètes ne manquaient pas de savoir leur texte "par cœur".

Alain Lieuze

HOMMAGE A HENRI SAUGUET

La bibliothèque historique de la Ville de Paris présente du 11 mars au 13 avril une exposition sur le musicien compositeur **Henri Sauguet.** (Hôtel d'Angoulême, 24 rue Pavée, 75004 Paris).

Membre de l'Institut, ancien Président de l'Académie des Beaux-Arts, de la Société des Auteurs, de l'Union Nationale des Compositeurs de Musique, **Henri Sauguet** a passé presque toute sa vie à Paris. Arrivé en 1922 dans la capitale, il ne l'a pour ainsi dire plus quittée et y a composé la majeure partie de son œuvre.

Né en 1901, il a connu presque toutes les évolutions dans les domaines musical et théâtral. † Sept 89.

L'exposition montrera essentiellement ses rapports avec Paris ; principalement son œuvre pour le spectacle, le théâtre, la musique de scène, le cinéma, mais aussi sa vie parisienne au sein des milieux littéraires et artistiques qu'il a fréquentés, les salons, "Le Bœuf sur le Toit", etc.

— Catalogue illustré.
— Livre en vente "La Musique ma vie" Est. Samuel Tastet, éditeur.

LA DICTEE DE RYTHMES

par **Max MEREAUX**

Compositeur,
Professeur d'Education Musicale

Cette nouvelle série de 18 dictées de rythmes fait suite à celles parues dans les numéros 313 (décembre 1984), 317 (avril 1985) et 336 (mars 1987).

Le professeur frappe un rythme dans les mains ou l'exécute sur un instrument à percussion. Il indique les silences par un geste (de haut en bas, par exemple). L'exercice sollicite donc l'attention des élèves tant au niveau visuel qu'au niveau auditif.

Les élèves frappent le rythme en imitation, puis ils l'écrivent (horizontalement) dans la grille, en ne conservant que les hampes des notes.

L'exercice peut être noté sur 20 (chaque case vaut un point). Les élèves corrigent les dictées de leurs camarades d'après le corrigé écrit au tableau : il suffit de barrer les cases qui sont fausses.

Il est profitable pour les élèves d'improviser ensuite des séquences rythmiques comportant les nouvelles cellules rythmiques abordées dans la dictée.

DICTEE N° 55

DICTEE N° 56

DICTEE N° 57

DICTEE N° 58

DICTEE N° 59

DICTEE N° 60

DICTEE N° 61

DICTEE N° 62

DICTEE N° 63

DICTEE N° 64

DICTEE N° 65

DICTEE N° 66

DICTEE N° 67

DICTEE N° 68

DICTEE N° 69

DICTEE N° 70

DICTEE N° 71

DICTEE N° 72

“MUSIQUES D’ENSEMBLE” :

Une plateforme de lancement pour les jeunes musiciens

Créées il y a deux ans à l’intention des jeunes musiciens “Musiques d’Ensemble” s’affirment déjà comme une manifestation musicale d’envergure nationale. Sa formule originale (ateliers de formation au marketing musical, auditions, concerts, concours...) et le montant élevé des prix attribués chaque année aux lauréats expliquent le succès croissant de “Musiques d’Ensemble”. En deux ans plus de 500 000 F de prix ont déjà été distribués à une quinzaine de groupes ! Certaines bourses se sont élevées jusqu’à 50 000, 60 000 et même 100 000 F mises à la disposition des lauréats pour un projet musical.

Le Ministère de la Culture et de nombreux musiciens prestigieux (Marcel Landowski, Mistlav Rostropovitch, Marius Constant, Patrice Fontanorosa) apportent leur appui enthousiaste à cette manifestation. Des personnalités musicales de premier plan participent aux jurys et donnent leurs conseils éclairés aux jeunes musiciens.

Ouverte à tous les genres musicaux (classique, contemporain, jazz, rock,...) la rencontre “Musiques d’Ensemble” pourra accueillir **les 7, 8 et 9 avril 1989,** au Conservatoire de Rueil-Malmaison une cinquantaine de groupes, soit près de 200 musiciens.

Les demandes d’informations et les candidatures sont à présenter à la **F.N.A.P.E.C.,** 9, rue Hémet, 93300 Aubervilliers (Tél. : 16 (1) 48.39.06.29).

Droit d’inscription de 300 F par groupe.

Direction de Chœur

Du 3 au 8 Avril :
Stage tous niveaux à Marly le Roi

Frais pédagogiques : Gratuit

Hébergement et repas : 600 F

Direction : **Philippe Caillard**

Inscriptions : 5 bis, rue du Château Fondu
Fontenay-Mauvoisin, 78200 Mantes la Jolie
Tél. : (1) 34.76.51.30

LES MOTETS DE PHILIPPE DE VITRY*

LES VOIX AIGUES : LEUR ORGANISATION ET LEURS RAPPORTS AVEC LES VOIX GRAVES (I)

par **Jean-Paul Montagnier**
Professeur agrégé d'éducation musicale

I) UNE TEXTURE NOUVELLE : CONTRATENEUR ET TENOR SOLUS :

Dans la première moitié du XIVe siècle, la plupart des motets ont une texture à trois parties : un *triplum* et un *duplum* chantés, supportant chacun un texte littéraire distinct, et une teneur probablement confiée à un instrument. Les trois quarts des motets de Philippe de Vitry adoptent cette présentation, héritée du siècle précédent. Lorsqu'une quatrième voix s'adjoint aux trois suscitées, celle-ci est un *quadruplum* avec, là encore, son propre texte. Ainsi, l'unique motet à quatre voix du *Roman de Fauvel* obéit à cette dernière combinaison : *Quasi non ministerium/Trahunt in precipicia/Ve, qui gregi/Displicebat ei.*

A cette facture ancienne, Vitry oppose un édifice sonore résolument moderne. A quatre reprises, il substitue à ce qui aurait dû être un *quadruplum* une partie sans support sémantique et de tessiture proche de celle de la teneur. Cette nouvelle voix s'identifie à la *contrateneur* dont le rôle est de compléter, de faire corps avec la teneur proprement dite. Elle s'en distingue néanmoins puisqu'elle est entièrement composée par le musicien.

Cette évolution reflète une tendance à vouloir alléger la texture d'un genre déjà séculaire : la plénitude sonore obtenue par la superposition des quatre parties ne sera plus, de la sorte, accompagnée par la stratification fastidieuse de trois textes différents par leur sens, voire par leur langue. Dès lors, nous pouvons désigner ce motet, typique de l'*"Ars nova"* française, par la formule : "motet triple à quatre voix" (1).

Toutefois, la voix de contraténor n'a pas un caractère obligatoire : elle peut être omise dans l'exécution de la pièce. A ce propos, il est significatif de remarquer que, par deux fois (2), Vitry adjoint à la contrateneur — dont il passe pour l'inventeur vers 1330 (3) — une partie de *tenor solus* destinée à se substituer à elle et au ténor. Cette voix de remplacement est, le plus souvent, une combinaison des notes les plus graves des deux parties qu'elle remplace. Mais la ligne résultante n'est pas unique. Pour *Gratissima virginis species,* nous conservons deux *tenores solus* ; sont-ils tous les deux de la main de Vitry ? (ex. 1).

Ce ténor solus, dont l'utilisation perdurera jusqu'au XVe siècle, annihile toute notion d'isorythmie et défigure complètement la courbe mélodique de la teneur ainsi que sa signification.

En 1346, l'évêque composa un motet à quatre voix, dont la musique ne nous est pas parvenue : *O creator Deus.* Curieusement, les parties de teneur et de contrateneur sont affublées chacune d'un texte latin assez long. Ce motet fut-il conçu dans l'esthétique ancienne avec *quadruplum* ou dans la perspective moderne du motet triple à quatre voix ? Léo Schrade adopte la seconde possibilité, tout en reconnaissant qu'il s'agit de l'unique exemple de contrateneur avec texte que nous possédions (4).

II) LA DISTRIBUTION DU TEXTE LITTERAIRE DANS LE DUPLUM ET LE *TRIPLUM*

Dans l'esthétique de Pierre de la Croix, la disposition du texte sous la partie de *triplum* ou de *duplum* s'effectue à raison d'une note par syllabe. Parfois un bref mélisme de deux à quatre notes — monnayage d'une *brevis* — rompt cette déclamation.

Ex. 1 : **Gratissima virginis species**
contrateneur et teneur + les deux
tenores solus.

Ex. 2 : **Vos pastores adulteri,** incipit
du **duplum.**

Ex. 3 : **Adesto sancta trinitas, duplum**
mes. 1-6 et mes. 18-28.

Ex. 4 : Section finale du motet
Virtutibus laudabilis.

Ex. 5 : Mise en valeur du **duplum** de **Virtutibus laudabilis.**

Ex. 6 : Début de **Adesto sancta latronum.**

Ex. 7 : Incipit de **Quoniam secta latronum.**

Ex. 8 : Incipit de **In Arboris.**

Ex. 9 : Début de **Lugentium siccentur.**

Dès l'époque du *Roman de Fauvel,* l'étendue du mélisme croît sensiblement. L'incipit du *duplum* du motet *Vos pastores adulteri,* attribué à Vitry, offre une vocalise de douze notes, soit la durée de trois longues. Ce motet, par ailleurs dans la lignée de Pierre de la Croix, présente des vocalises moins importantes en son développement (ex. 2).

Nous pourrions faire la même remarque pour le *duplum* du motet *Heu, Fortuna subdula* qui se rattache, lui aussi, à l'esthétique pétronienne. Toutefois, il est remarquable que cette tendance à l'amplification du mélisme apparaisse dès le premier motet de Vitry : *Adesto, sancta trinitas,* aussi conservé dans le manuscrit BN fr. 146 de *Fauvel*. En effet, son *duplum* débute par une longue vocalise de seize notes et contient, en son corps, de nombreux passages *sine littera* (ex. 3). L'exemple 3b est éloquent : trente et une notes sont vocalisées sur aucune syllabe particulière. Doit-on conclure à la présence d'un instrument qui soutiendrait la voix chantée et qui se détacherait de celle-ci en de tels passages ?

L'ultime aboutissement de cette pratique est fourni par la section finale de l'extraordinaire motet *Virtutibus laudabilis,* dans laquelle les quatre parties ne possèdent aucun texte littéraire durant quarante trois mesures ! Là encore, la présence d'instruments est envisageable (ex. 4).

D'ores et déjà, nous pouvons affirmer que Philippe de Vitry a une propension marquée pour les phrases *sine littera* — tous ses motets en possèdent au moins une — et qu'il est le premier (?) à systématiser ce principe. Ce dernier a pour effet d'alléger la texture générale de l'œuvre et d'assurer une meilleure compréhension du texte proféré par l'autre voix qui lui est superposée. Cette technique nouvelle se localise, fréquemment dans la partie de *duplum* égrénant alors de nombreuses ligatures. Machaut saura s'en souvenir dans son motet *Veni Creator spiritus.*

Le désir d'aérer la polyphonie se manifeste encore chez Vitry par l'usage fréquent des figures de silences, ceci dès 1414 au sein de *Adesto sancta trinitas.* Si d'autres motets du *Roman de Fauvel* recourent aussi à ces silences — *cf. O Philippe* ou *Alieni* — l'évêque de Meaux semble être le premier à avoir su en exploiter leur potentiel expressif : les mots clés de *Virtutibus laudabilis* sont tous énoncés à découvert, à la faveur d'un repos du *triplum*, conférant à cette litanie adressée à la Vierge un relief saisissant (ex. 5).

Par conséquent, notre enquête nous autorise à émettre l'hypothèse selon laquelle le compositeur pense sa musique de façon que le contenu sémantique du motet soit perceptible. La musique apparaît alors comme soumise à la poésie.

III) CONSEQUENCE DE L'AERATION DE LA TEXTURE : L'ENTREE DIFFEREE DES VOIX :

La lisibilité rendue aux textes littéraires du motet eut, nous semble-t-il, pour principale conséquence, la recherche d'une lisibilité équivalente sur le plan sonore. Or, la meilleure manière de parvenir à cette dernière, n'est-elle pas la présentation successive — et non plus simultanée — des voix constitutives de la polyphonie ? Une fois encore, dès son premier essai (1314), Philippe de Vitry propose une tentative fort réussie : le *duplum Adesto sancta trinitas* débute seul, accompagné par la teneur *Alleluya,* le *triplum Firmissime* ne faisant son entrée qu'à la sixième mesure (ex. 6).

Vitry poussa l'expérience encore plus avant dans les premières mesures de *Quoniam secta latronum* dans lesquelles chacune des voix commence séparément, de l'aigu au grave ; une petite imitation entre *triplum* et *duplum* vient souligner cette présentation (ex. 7).

Le parangon de cette écriture en entrée successive nous est fourni par l'incipit de *In Arboris* (ex. 8). Ne croit-on pas entendre l'introduction du motet *Tu qui gregen* que Machaut écrira plusieurs années plus tard ?

Signalons enfin l'*introïtus* du motet que Vitry composa, en 1342, pour le pape Clément VI. La nouveauté observée ici, et ce, bien avant le *Felix Virgo* de Machaut, est l'entrée en imitation du *triplum* puis du *duplum* soutenue par un ténor *inventé,* le *color* emprunté ne se faisant entendre qu'à la quinzième mesure avec la première *talea* ! (ex. 9).

La multiplicité de ces exemples révèle à quel point il est erroné d'attribuer toutes ces innovations techniques au seul Guillaume de Machaut. Mais ce dernier saura aller au-delà de ces artifices d'écriture.

---

(1) Cette formule est de B. Gagnepain.

(2) **Cf. Virtutibus laudabilis** et **Gratissima virginis species.**

(3) HONEGGER (Marc), **Science de la musique-dictionnaire de la musique,** Paris, Bordas, 1977, tome II, **Sub verbo** "teneur".

(4) SCHRADE (Léo), **Polyphonic music...,** 2/1984, p. 54.

Jean-Sébastien BACH (1685-1750)

IIe Concerto Brandebourgeois

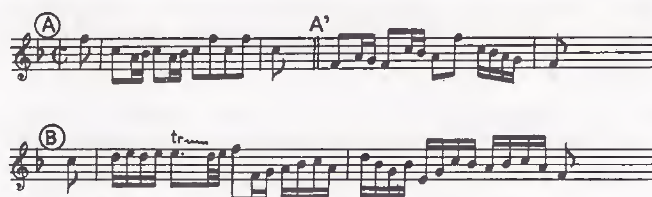
par **Pierrette MARI**

Le IIe des Six Concertos offerts par Bach, en mai 1721 au margrave de Brandebourg, est écrit pour quatre solistes (trompette, flûte, hautbois, violon) accompagnés d'un ensemble de cordes et d'un clavecin assurant la partie de continuo. On pense que sa composition a été élaborée en 1718. Comme pour le premier Concerto, Bach emprunte la forme à l'"Ouverture à l'Italienne" : un mouvement lent encadré de deux vifs. D'ailleurs, dans l'architecture même des trois mouvements, il ne refuse pas l'influence du Concerto Grosso de Vivaldi, mais il déploie tant d'invention dans les développements des idées thématiques, leur donnant une allure par avance proche du rondo, qu'il participe déjà à l'éclosion de la Symphonie classique. En somme, il ouvre la voie à la forme qui deviendra traditionnelle avec Haydn et Mozart. L'emploi de la trompette peut être considéré comme une novation. De plus Bach lui impose dans l'aigu de véritables performances instrumentales.

Pour conserver son équilibre, ce IIe Concerto, ancêtre de la Symphonie, doit être mis au point avec un respect absolu de la formation initiale quant au rapport des cordes et des solistes.

PREMIER MOUVEMENT. — **Allegro**

Flûte, hautbois et violon solos font entendre, à l'unisson, doublés par les premiers violons, le thème principal. La trompette soliste et les autres cordes dessinent pour l'accompagner des arabesques posées également sur les degrés de l'accord parfait de Fa majeur. Toute l'exposition du thème offre un exemple d'écriture contrapunctique avec rythmes obligés. Ce thème, dont les quatre périodes sont disposées sans changement, se soude directement à une seconde idée mélodique, **B**, confiée au violon solo.
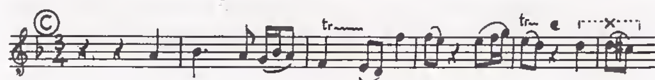


Cette phrase répétée deux fois renferme **A** qui prend alors le caractère d'un refrain. La deuxième fois, au hautbois, elle est soulignée au violon par une courbe à intervalles brisés qui se croise avec elle. **A** (dans une autre disposition d'écriture) et **B** alternent et sont redits en Do majeur (ton de la dominante). Chaque intervention de **A** (que ce soit dans sa première, deuxième ou troisième période) réapparaît au tutti comme le refrain d'un rondo (bien que cette forme n'ait pas été en usage du temps de Bach). La deuxième période précède, seule, maintenant la troisième (**A'**) à laquelle la trompette adjoint un nouveau contrepoint. **B** passe à la trompette dont l'aigu strident lui apporte un éclat particulier. Le violon solo offre à **B**, cette fois, un contre-sujet conjoint, et les deux bois complètent l'harmonie par des touches discrètes. Le thème **A** change de couleur à sa transposition en Ré mineur (relatif). La trompette intervient avec encore un dessin nouveau s'inscrivant dans la polyphonie comme une marche d'harmonie. Le hautbois lui répond en imitation. **A'**, confié là à tous les violons que double la flûte, est lié à la quatrième période conclusive de **A.** Exemple rare chez Bach la nuance **Piano** est indiquée de sa main à la reprise de **A**, toujours en Ré mineur, à la trompette. **A** fait l'objet d'un véritable développement modulant (Ré mineur, Sol, Ve degré, Do, Fa), par quintes descendantes (les premiers violons tracent une ligne au contour arpégé et syncopé). C'est au tour de **A** d'être développé, en passant par les tonalités de Si bémol majeur, Sol mineur, La mineur, Ré mineur. Quand les basses le reprennent enfin, elles lui redonnent, en Si bémol, toute la vigueur

que les tons mineurs lui avaient ôtée. La période conclusive ferme cet épisode en Si bémol, avant que **B** fasse à son tour l'objet d'un développement. C'est d'abord la flûte qui le fait entendre en Mi bémol ; **B** entre ensuite par tierces descendantes (en Sol mineur, à nouveau en Mi bémol, et en Do mineur). Une cellule expressive de trois notes superpose un contresujet en notes égales, formant avec la basse et le thème un contrepoint à quatre parties. Les deux premières périodes de **A**, en Do mineur, sont aux violons doublés par le hautbois. **A'**, disposé comme un élément de divertissement, entretient un dialogue entre trois des solistes. Trompette et hautbois, à la tierce, en Sol mineur, sont comme suspendus à une pédale supérieure de dominante, tenue par la flûte ; le violon solo se joint aux premiers violons pour rejouer **A'** et la période conclusive. **A** repart, au hautbois, conservant la tonalité de Sol mineur muée bientôt en Ré mineur. Basses et trompette se poursuivent en canon sur les mêmes degrés à deux temps de distance. Un nouvel élément de divertissement ramène **A** en un canon auquel participent les quatre solistes. **A'** initial se juxtapose à une variante de **A'** (aux parties extrêmes). On est en La mineur (ton de dominante) jusqu'à ce que la période conclusive se résolve par une cadence parfaite. **A**, écrit parallèlement au tutti sur les mêmes degrés, prend l'allure d'une réexpostion. Au cours de la deuxième période, la trompette émet des groupes de trois notes répétées. La troisième période (**A'**) fait un emprunt au ton de la sous-dominante de Si bémol. Ultime divertissement modulant sur **A'** dont la basse suit le système d'une marche d'harmonie, avant de s'emparer de **A'. A,** soudé à la période conclusive, achève ce mouvement où l'équilibre et l'ordonnance des éléments mettent en pleine lumière la prodigieuse maîtrise de Bach sur ses moyens d'écriture.

DEUXIEME MOUVEMENT. — **Andante**

Le mouvement central forme une sorte d'intermède ; c'est un trio pour flûte, hautbois et violon reposant sur une basse continue (cello et clavecin) à intervalles brisés en croches égales. La phrase mélodique (**C**), à l'expression tendre et un peu triste, renferme la cellule **X**, entendue précédemment.



Le violon, le hautbois et enfin la flûte la chantent à tour de rôle, puis chacun d'eux la reprend avec des variantes. Ces trois parties forment d'un bout à l'autre un contrepoint fleuri dans lequel la cellule **X** revient constamment en contrechant. Au point de vue tonal, on passe par Ré mineur (relatif du ton principal. La mineur, Do majeur, Fa majeur, Sol mineur, Si bémol majeur. Des marches d'harmonie meublent la section conclusive et ramènent la tonalité initiale.

TROISIEME MOUVEMENT. — **Allegro Assai**

Le thème de ce finale (**D**) est conçu comme un sujet de fugue. Exposé par la trompette, dans l'aigu, il est dès lors accompagné de son contre-sujet qui, à l'inverse de ce qu'il est par destination, épouse la même rythmique et présente une grande similitude avec le sujet. La réponse confiée au hautbois est "réelle" (et non tonale).



La troisième entrée, au violon, est précédée de quelques mesures servant de conduit. La dernière entrée, à la flûte, est identique à celle du hautbois. Le premier divertissement est basé sur un élément libre qui entretient un dialogue animé entre flûte et violon. Le thème à la dominante est repris par la trompette qui n'était pas intervenue dans le divertissement. La tête de **D** donne le départ à un canon (trompette, hautbois, violon) qu'accompagnent des dessins en double-croches égales à la flûte et aux basses. L'écriture est enrichie par une polyphonie aux courbes variées jusqu'à la reprise de **D**, de nouveau sur le Ve degré, dans le grave du violon, le contre-sujet est disposé au-dessus de la flûte ; **D** passe ensuite successivement au hautbois (en Ré mineur et aux basses (en La mineur). Le violon a entrepris une formule à intervalles brisés avec pédale supérieure de La. Un divertissement, bâti en son début sur un fragment de **D**, disposé en canon entre les parties extrêmes, enferme un élément nouveau **E** (type même de celui engendrant un divertissement). Posé dans les différentes tessitures, **E** conduit à la redite de **D,** à la sous-dominante, celle-ci se soudant directement à la réexposition.

D (sujet à la flûte, réponse aux basses), fait corps avec la section conclusive dans laquelle la formule à intervalles brisés se prolonge. Pour finir, **D** éclate à la trompette (la flûte et les seconds violons font un discret emprunt à la sous-dominante pour l'harmoniser) et, par ce timbre victorieux parachève le rayonnement de toute l'œuvre.

En avant le silence !

Rien ne m'autorise à parler du silence, d'autant plus que je le brise pour m'exprimer et que musicienne, je passe ma vie à faire vibrer l'air de sons joués ou chantés ! Et cependant, ma prise de conscience, chaque année un peu plus accrue, de la nécessité de considérer, dans la pratique musicale, le silence autant que les sons, c'est-à-dire de savoir faire taire tout ce qui bavarde et s'agite en soi et autour de soi avant et pendant toute interprétation, m'impose de communiquer à ceux qui voudront bien le lire, les quelques réflexions qui vont suivre.

D'abord, entendons-nous bien sur le sens du mot ! Chacun sait que le silence absolu n'existe pas puisque l'homme séjournant dans une chambre sourde totalement insonorisée, perçoit alors tous les bruits de son corps : rythmes respiratoire et cardiaque, bruits de l'estomac et des intestins, bruits de la déglutition etc. Cela est si insupportable que tout être plongé en cette atmosphère artificielle, n'a qu'une hâte : celle d'en sortir. **Le silence est donc relatif,** aussi ne peut-on l'aborder que par contraste avec le bruit, résultat d'une polyphonie de sons agglutinés par hasard, ou avec la musique, résultat d'une polyphonie de sons volontairement organisés — Transportons-nous au spectacle et cherchons-le : dès que le concert commence, il est le réceptacle ou mieux, l'écrin qui permet la mise en valeur de l'harmonie sonore conçue par le compositeur et recréée par les interprètes. Il est attente chargée de concentration au début de l'audition, il est suspension chargé d'émotions latentes entre deux mouvements, il peut être respect admiratif avant que n'éclatent les applaudissements à la fin d'un morceau. Mais le silence n'est pas qu'entre les séquences sonores : il est aussi partie intégrante du tissu musical. Que serait la cellule thématique de la 5e symphonie de Beethoven sans le silence succédant aux trois sons dramatiques du début de l'œuvre ? De même que le vide est essentiel dans l'édifice de toute molécule de matière minérale, végétale ou animale, le silence, complément indispensable du son, permet la respiration interne de la musique. Observons-le : **le silence est partout dans la musique,** qu'il soit rupture de son ou son tenu qui s'éteint.

L'une des difficultés pour le chef de chœur comme pour le choriste est de savoir respecter rigoureusement la trame de sons et de silences d'une œuvre, émanation de l'intelligence et de la sensibilité d'un compositeur. Mais il ne pourra y parvenir que s'il est attentif à d'autres formes de silence que je vais essayer d'énumérer et de décrire succinctement. **Le silence du corps** est une condition de base pour l'attention et la concentration, c'est-à-dire pour avoir l'esprit uniquement occupé par l'activité choisie. On peut le favoriser en effectuant collectivement, en début de séance de travail (en chorale ou en classe) quelques exercices de relaxation portant par exemple sur des détentes de la tête, des épaules et des bras ou par de brèves séances de prise de conscience du poids du corps combinées à des exercices de maîtrise respiratoire. Les adultes accèdent généralement plus aisément à cette forme de silence que les enfants et les adolescents qui, s'ils peuvent, sans trop de dommage, se permettre de ne pas rester en place en classe, doivent impérativement être calmes durant une séance de chant. Mais malgré une apparente plus grande maîtrise corporelle, les adultes ne savent pas toujours, pendant les séances d'étude, apaiser leurs jambes qui cherchent parfois un sens pour se croiser au lieu de se poser, immobiliser leurs doigts qui s'impatientent lorsqu'en répétition chorale, un pupitre tarde à savoir sa partie, calmer leur pied qui marque une pulsation inutile puisqu'elle se superpose à celle du chef !

Mais le silence du corps n'est pas suffisant pour faire de la bonne musique : il faut y ajouter **le silence de l'esprit**, pour transformer efficacement la discorde et la rivalité de nos éléments en unité et mélodie. Il n'est certes pas facile de se couper immédiatement de ses préoccupations familiales ou professionnelles dès son arrivée à la chorale, d'autant plus que celle-ci est souvent planifiée en fin de journée. Toutefois la joie de retrouver les amis, celle de participer à une action collective constructive comme celle de faire de la musique devraient nous aider à arrêter le flot incontrôlé des pensées, souvent causé par la fatigue. Il s'agit de faire taire son Moi intérieur, qui, terriblement égocentriste, a immanquablement tendance à tout ramener à lui au détriment de la pureté des actions engagées. Y arriver, ce qui est difficile, c'est parvenir à se libérer soi-même pour être disponible à l'œuvre interprétée et à l'écoute des autres dans la polyphonie vocale. L'idéal serait d'être instantanément capable de chanter dans le silence de son âme comme y arrivent les moines habités par la foi ! Mais, pas besoin d'entrer dans les ordres ! On peut, au nom de l'Art vocal, ne se couper volontairement du monde qu'une fois par semaine !

Le silence du lieu, résultant en partie de la somme des silences individuels, est aussi à prendre en considération. Il s'établira d'autant plus aisément que le local des répétitions sera bien choisi. Evitons les cantines proches des cuisines qui ajoutent d'indésirables accompagnements de casseroles ou de robinets ; évitons les salles donnant sur des avenues à intense circulation routière ou celles situées au-dessus d'une station de métro, qui communiquerait au sol des vibrations sourdes, certes peu perceptibles, mais néanmoins parasites.

Chanter une pièce haute en couleur de la Renaissance, c'est tenter d'exprimer vocalement la joie de vivre, la truculence et la vitalité caractéristiques de certaines pièces de l'époque. Interpréter, c'est donc aussi savoir **faire silence sur les autres musiques,** car, à ce moment précis, il est utile d'être capable d'oublier la musique de notre temps et nos œuvres préférées d'autres siècles. Il faut pour chaque musique les oreilles et la voix qu'elle réclame ! Toute œuvre est une invitation à s'adapter à la culture dont elle est l'émanation, à l'époque dont elle est la manifestation et à la sensibilité dont elle est l'expression. Ainsi le silence sera-t-il le moyen essentiel pour que le chef et les choristes puissent trouver en eux l'intelligence, la sensibilité et la couleur vocale adéquates à l'interprétation de la pièce choisie.

Il va sans dire que les pauses bien méritées seront d'autant plus explosion de joie et de fantaisie que le travail aura été intense ! Mais là, je vous fais confiance : quelle que soit votre région d'origine, tous, Français, nous sommes aussi doués ! Les silences, espaces habités de votre communion, suggérés par le chef, mais non imposés seront le résultat d'un climat artistique sensible et d'une ambiance de décontraction heureuse que le chef tentera de créer dès les premières séances chorales annuelles. Ainsi, dès le début d'une année de travail vocal, son "En avant le silence !" que chacun pourra deviner au travers de son attitude et de ses paroles sera, en vérité synonyme d'un gigantesque : EN AVANT LA MUSIQUE !

Denise CLAISSE
agrégé d'éducation musicale

ESTHETIQUE DE PYGMALION*

par **Daniel PAQUETTE**
de l'Université de Lyon

Pygmalion est sans doute l'œuvre qui répond à la définition de d'Alembert (11).

> *« Les auteurs qui composent de la musique instrumentale ne feront qu'un bruit, tant qu'ils n'auront pas dans la tête (...) une action ou une expression à peindre ».*

Pygmalion révèle en effet, l'absence de récitatif, mais annonce une expression à peindre avec la seule musique instrumentale.

La musique reste donc subordonnée à la poésie, mais elle règne sur l'expression même de la poésie. Rousseau n'admet d'ailleurs pas le parlé dans l'opéra-comique car non sublimé par le support musical.

Retrouver *Pygmalion*, c'est passer par *l'Essai sur l'origine des langues*, où Rousseau voit la source même du langage dans la musique, l'homme naturel s'exprimant par gestes et sons. Les cris forment l'expression première :

> *« Il n'y eut point d'abord d'autre musique que la mélodie, ni d'autre mélodie que le son varié de la parole ».* (12)

Rousseau d'ailleurs, admet que l'orchestre seul est capable de descriptions autant que le chant.

> *« On peut à l'aide d'une symphonie habilement ménagée, faire exprimer à l'orchestre, par des chants pathétiques et variés, ce que l'acteur ne doit que réciter »* (13).

La symphonie se charge donc d'interpréter les sentiments. Rousseau explique les buts de *Pygmalion* :

> *« Enfin, quand la violence de la passion fait entrecouper la parole par des propos commencés et interrompus (...) avec une rapidité sans suite et sans ordre, je crois que le mélange alternatif de la parole et de la symphonie peut seul exprimer une pareille situation (...). Le silence de l'acteur, dit alors plus que ses paroles ; et ces réticences bien placées, bien ménagées, et rempli d'un côté par la voix de l'orchestre, et d'un autre par le jeu muet d'un acteur qui sent, et ce qu'il dit et qu'il ne peut dire, ces réticences, dis-je, font un effet supérieur à celui-même de la déclamation (...). Persuadé que la langue française, destituée de tout accent, n'est nullement propre à la musique et principalement au récitatif, j'ai imaginé un genre de drame dans lequel les paroles et la musique, au lieu de marcher ensemble, se font entendre successivement (...). La scène de Pygmalion est un exemple de ce genre de composition qui n'a pas eu d'imitateur. En perfectionnant cette méthode on réunirait le double avantage de soulager l'acteur par de fréquents repos, et d'offrir au spectateur français l'espèce de mélodrame le plus convenable à sa langue »* (14).

En réalité *Pygmalion* est pour lui, davantage une pantomime, et la netteté des indications, font plutôt songer à un ballet. Rousseau, là aussi, n'avait pas prévu la descendance de son essai. Or, Noverre, le grand danseur du XVIII[e] siècle fait paraître sa *Lettre sur la Danse et sur les Ballets* (Lyon 1760) et il dût l'influencer. Jean-Jacques a pu reprendre l'idée du ballet dramatique qui s'était développé et qui s'éloignait du ballet décoratif de Lully.

Ainsi la danse, simple élément accessoire, devient danse d'action (avec nombreux jeux de scène) et annonce le ballet moderne. D'ailleurs use du terme "pantomime", d'*Acante et Céphise* (1751) aux *Boréades* (1764). Elevons une objection ; ces ballets dramatiques animaient des groupes de danseurs. Or dans *Pygmalion* un seul personnage laisse percer des sentiments intimes, le geste est partie intégrante de l'action, au même titre que la déclamation et que l'orchestre. L'innovation est hardie. Elle exclut le chant, ce qui, pour l'époque pouvait sembler une profanation, surtout en chargeant l'orchestre, de commenter les scènes avec discrétion. Ce renversement des rôles, révèle une conception toute nouvelle de la musique instrumentale et de son impact théâtral. Deux ans après la création, Laurent Garcin, jugeait que l'œuvre tendait à la réunion des arts :

> *« Si on pouvait calculer le degré de force qui résulte de l'union de tous les arts ; je proposerais de commencer par la scène lyrique qu'un beau génie essaya, l'année dernière sur un théâtre de province. Pygmalion* de Monsieur Rousseau, joué à Lyon, avec un grand succès ». (15)

Finalement Jean-Jacques, reste convaincu que le mélodrame, type "Pygmalion" était plus à sa place, dans le monde antique qu'en son temps.

> « *Cette manière d'unir au théâtre, la musique à la poésie qui, chez les Grecs, suffisait pour l'intérêt et l'illusion, parce qu'elle était naturelle ne pouvait suffire chez nous, pour la même fin* ». (16)

Bachaumont montre que *Pygmalion* réalise le rêve de son créateur.

> « *On parle beaucoup de son opéra "Pygmalion"*, ouvrage d'un genre unique, en un acte, en une scène et n'ayant qu'un acteur. Il est en prose, sans musique vocale. C'est une déclamation forte et prononcée, dans le goût des drames anciens, soutenue d'un accompagnement de symphonie. Il a fait essayer sur le Théâtre de Lyon cette nouveauté qui a eu du succès. On désirerait fort la voir dans ce pays ». (17)

D'autre part, Jean-Jacques détermine le rôle de l'acteur et de l'orchestre :

> « *Ces passages alternatifs de récitatifs et de mélodie, revêtue de tout l'éclat de l'orchestre, sont ce qu'il y a de plus touchant, de plus ravissant, de plus énergique dans toute la musique moderne. L'acteur agité, transporté d'une passion qui ne lui permet pas de tout dire, s'interrompt, s'arrête, fait des réticences, durant lesquelles l'orchestre parle pour lui, et ces silences ainsi remplis, en affectent infiniment plus l'auditeur que si l'acteur disait lui-même tout ce que la musique fait entendre* ». (18)

Bachaumont l'exprime autrement :

> « *Il y avait de la musique jointe à la prose de la scène, c'est-à-dire que lorsque l'acteur finissait son couplet, la musique achevait en quelque sorte ce que l'expression avait énoncé, je crois que c'est ainsi que les Anciens représentaient ces drames immortels, admirés de nos jours. Cette musique est bien inférieure à la prose de Monsieur Rousseau, elle est l'œuvre d'un Lyonnais : il n'y a que deux morceaux lyriques qui appartiennent à l'auteur de la pièce* ». *(19)*

Rousseau (selon l'édition Kürzbock) donne les instruction nécessaires pour bien insérer la musique de scène : 26 phrases numérotées, très brèves à placer selon les *incipit* du texte et destinées à soutenir la trame littéraire.

Ces morceaux demeurent sans lien entre eux et la logique interne doit être suivie dans le texte, non dans la musique.

Est-ce volonté délibérée de Coignet si ces intercalations se terminent souvent par des cadences imparfaites, permettant de laisser en suspens la déclamation "instrumentale" pour attaquer le parlé ?

Parfois les interludes coupent brutalement le dialogue. La précision de l'agencement est si grand qu'il fait appel au minutage. Au début on lit :

"L'ouverture précède d'une demi-minute le lever du rideau"

Le passage lent est de Rousseau, comme Coignet lui-même nous l'indiquait dans sa lettre au "Mercure de France".

Incontestablement Jean-Jacques se montre techniquement supérieur à Coignet.

L'instrumentation du manuscrit de la Bibliothèque du Conservatoire ne fait figurer que les cordes. Celle de la Bibliothèque Nationale (en parties séparées) donne en plus le basson, le hautbois et deux cors. Il s'agit d'un ensemble typique de la fin du XVIII[e] siècle où les instruments peuvent, au gré des circonstances, être ajoutés ou retranchés.

D'ailleurs l'orchestre peut se réduire à huit exécutants : le premier et le deuxième violon étant presque semblables, l'alto et le violoncelle aussi : quant aux "vents", ils n'ont pas de rôle soliste et ne sont là, les cors notamment, que pour la fourniture.

Cette disposition particulière pourrait créer une impression décousue. Rousseau s'en inquiète et pense résoudre la difficulté en faisant appel à un excellent interprète :

> « *Mais un acteur sensible et intelligent, en rapprochant le ton de sa voix et l'accent de la déclamation de ce qu'exprime le trait musical, mêle ces couleurs étrangères avec tant d'art, que le spectateur n'en peut discerner les nuances* ». (20)

L'ouverture est de type italien : vif-lent-vif. Un *allegro assai,* un Ré Majeur à 4/4 se trouve opposé à un *andantino* en ré mineur à 3/8 ; un *presto* la termine.

Le rideau se lève. *Pygmalion* monologue : *"Il n'y a là point d'âme ni de vie, ce n'est que de la pierre, je ne ferai jamais rien de tout cela* ». (21)

Deux *andante* se succèdent, (le second de Rousseau). Ils précèdent le récitant et correspondent à l'attitude prostrée de *Pygmalion*, illustrant le texte :

> « *Le théâtre représente un atelier de sculpteur. Sur les côtés, on voit du marbre, des groupes, des statues ébauchées. Dans le fond est une autre statue cachée. Pygmalion assis et accoudé, rêve dans l'attitude d'un homme inquiet et triste.*
> *(...) Puis, se levant tout à coup, il prend sur une table les outils de son art, va donner par intervalles quelques coups de ciseau, sur quelques unes de ses ébauches, se recule, et regarde d'un air mécontent et découragé* ».

La musique interprète alors les paroles et prépare la suite de l'action.

"Il jette avec dédain ses outils, puis se promène quelque temps en rêvant, les *bras croisés". On passe avec naturel, d'ut mineur à ut Majeur. Le commentaire indique : le trouble et l'incertitude sont exprimés par quelques mesures coupées par des silences.*

Les huit premiers numéros (selon Kürzbock) justifient la définition que donne Rousseau : *"La phrase parlée est en quelque sorte annoncée et préparée par la phrase musicale"* (22)

Il est exact (et ce sera l'originalité autant que la pauvreté du système mélodramatique), que ces interludes très minces, ne permettent jamais un développement musical, ce qui n'est d'ailleurs pas leur but.

Ainsi le numéro qui suit la pantomime *"Il va pour lever le voile et le laisse retomber, comme effrayé"* ne comporte musicalement que 4 mesures d'illustration.

Le numéro 10 *"Il lève le voile et se prosterne"* fait apparaître les cors pour créer un climat solennel et pour illustrer : *"Il prend son maillet et son ciseau, puis s'avançant lentement, il monte en hésitant les gradins de la statue qu'il semble n'oser toucher. Enfin, le ciseau déjà levé, il s'arrête"*, les contretemps à la partie supérieure, les blanches rendent bien les hésitations, renforcées par le point d'orgue final.

Le numéro 12 illustre la pantomime qui suit : *"Il s'encourage et enfin, présentant son ciseau, il en donne un seul coup et saisi d'effroi, le laisse tomber en poussant un cri".*

Au n° 16, outre la participation des cors, le basson se détache de la basse, ce qui, pour l'époque rend un son neuf, etc... (23).

Le morceau final est gestuel :

> « *Il se retourne et voit la statue se mouvoir et descendre d'elle-même les gradins... il se jette à genoux et lève les mains et les yeux au ciel* ».

Aucun élément musical n'intervient pour fournir une conclusion brillante, et Galathée, la statue ne reçoit pas le moindre soutien instrumental sur les quelques paroles qu'elle prononce. Toutefois, le dernier morceau est un *andante con sordino,* procédé qui, depuis *l'Armide* de Lulli était peu employé en France.

Cette musique n'a donc aucun intérêt par elle-même, mais s'intègre étroitement à l'action. Elle est proche de la musique de scène ou de film de notre époque, sans pour autant assurer l'unité psychologique du drame.

Peut-être Rousseau jugeait-il qu'une musique insignifiante était indispensable pour mieux souligner la valeur du texte littéraire. Ce sera l'opinion de Grimm :

> « *La musique qu'accompagne la scène de Pygmalion, écrit-il, a paru agréable, mais elle est loin de ce qu'elle pouvait être. Il est peu de sujets, ce me semble, plus digne d'exercer les talents d'un grand compositeur. Il faudrait cependant que cette musique ne fut point trop forte pour ne pas couvrir les paroles ; il faudrait qu'elle fut plus chantante, plus expressive qu'harmonieuse et savante ; il faudrait enfin que le musicien sut sacrifier adroitement les ressources ordinaires de l'art à la marche du poème et à l'effet théâtral* ». (24)

L'incompréhension de Rousseau, face au procédé qu'il avait inauguré était partagé par Grimm :

> « *La musique qu'on entend dans les intervalles du récit est d'un particulier de Lyon : elle est médiocre, mais quand elle eut été meilleure, on l'eût à peine écoutée. Rien n'est plus mal imaginé que de vouloir répéter avec des instruments ce que la déclamation vient d'exprimer : la répétition sera toujours faible* » (25)

On peut répondre à cela que trois ans seulement après la première exécution à Lyon, à une époque où les idées allaient moins vite qu'à présent, Gœthe reçut un exemplaire de *Pygmalion* et répondit le 18 janvier 1773 :

> « *Mille fois merci pour le précieux paquet, Pygmalion est un ouvrage excellent, qui contient autant de vérité et de justesse de sentiment, que de fidélité dans l'expression. Je me permets de le conserver encore, je veux le faire connaître à tous ceux dont j'estime la sensibilité* ». (26)

210 ans après sa création à Lyon, *Pygmalion* revint vers nous grâce à la restitution minutieuse de Pierre Guillot lors "du Festival International de Lyon (1980). L'œuvre fut exécutée dans sa version originale et intégrale par le *Collegium Musicum* de l'Université Lyon II, sous la direction de Roger Germser.

Notes :

11. d'Alembert, "De la Liberté de la Musique", *Œuvres complètes,* Paris, 1821, Tome I, p. 544.
12. Rousseau (J.J.), *Ecrits sur la Musique,* "Essai sur l'origine des langues"... p. 220.
13. *id., ibid.,* "Lettres sur la musique française", p. 310.
14. *id., ibid.,* "Fragments d'observation sur l'Alceste de Mr. Gluck", pp. 396-398.
15. Garcin (Laurent) *Traité du Mélodrame,* Paris, 1772, pp. 368-374.
16. Rousseau (J.J.) *Dictionnaire de la Musique,* Paris, Veuve Duchesne, 1768, s.v., opéra, p. 341.
17. Bachaumont, *Mémoires secrètes ou journal d'un observateur,* Paris, 1780-1786, Tome 5 p. 341.
18. Rousseau (J.J.) *Dictionnaire... op. cit., s.v.* récitatif obligé, p. 404.
19. in Sallès (A) *op. cit.,* p. 20.
20. Rousseau (J.J.) *op. cit.,* "Fragments d'observation...", p. 398.
21. Texte : Rousseau (J.J.), *Œuvres complètes, op. cit.,* tome II, 1225 ; *(ibid.,* intermèdes musicaux p. 1929).
22. cf. note 14.
23. On trouvera l'analyse complète dans notre *Jean-Jacques Rousseau, compositeur et théoricien,* à paraître.
24. Sallès (A) *op. cit.,* p. 20.
25. *id. ibid.,* p. 20.
26. Gaudefroy Demombynes, *op. cit.,* p. 197.

---

* Voir l'Education Musicale n° 354.

EXAMENS et CONCOURS

Epreuves du CAPES 1988

CONCOURS EXTERNE

Ecriture musicale. Durée 7 heures.

a. Harmonisez cette mélodie pour ensemble vocal à quatre voix mixtes.

b. Rédigez une seconde version qui peut être précédée d'une courte introduction et qui ne reprend pas nécessairement tout le texte donné.

Le fragment mélodique conservé (avec ou sans paroles) doit donner lieu à un accompagnement pour instrument à clavier ou ensemble instrumental à votre choix, comprenant au moins un épisode en contre-chant.

Mélodie

♩=72

Un seul nu-a—ge se pro-mè-ne dans le ciel; La

mp

barque est seu—le dans le fleu—ve. Mais voi-ci la lu—

mp

—ne, mais voici la lu—ne qui se lè-ve— dans le ciel et

f mf

dans le fleu-ve;— Le nuage est moins som—bre. Et

mp p

moi je suis moins tris—te dans ma barque so—li—

—tai——re.

JUDITH GAUTIER (Le livre de jade)

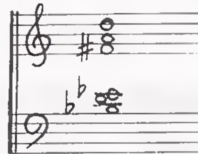
Réalisation musicale. Durée : 6 heures.

A partir d'un ou de plusieurs éléments choisis dans le "réservoir" de propositions ci-joint, contenant une cellule mélodique, une cellule rythmique, une agrégation harmonique, une proposition graphique, un texte court, concevez, dans le style de votre choix, une réalisation n'excédant pas deux minutes, destinée à la formation instrumentale suivante : piano, violoncelle, flûte traversière ordinaire et percussion (grosse caisse, cymbale, cymbale cloutée, 2 temple-blocks, 2 wood-blocks).

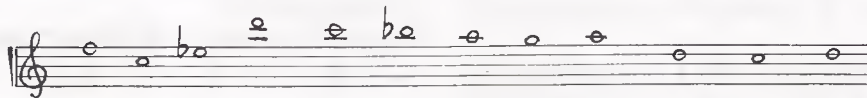
Vous avez la possibilité d'utiliser totalement ou partiellement l'effectif proposé ; d'y ajouter votre propre instrument et/ou votre voix.

Vous aurez *ultérieurement* à faire répéter et exécuter cette réalisation à l'ensemble auquel vous l'aurez destinée et à subir un entretien d'une dizaine de minutes avec le jury, portant sur la pièce que vous aurez écrite et sur sa mise en œuvre.

AGRÉGATION HARMONIQUE
(Transposition possible)



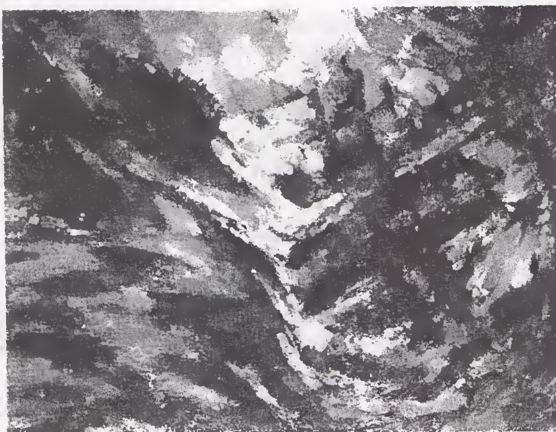
CELLULE MÉLODIQUE
(Transposition possible)



CELLULE RYTHMIQUE
(Augmentation et diminution possibles)



PROPOSITION GRAPHIQUE



Alfred MANESSIER (France, 1911). *Du fond des ténèbres,* 1963. The Philips Collection, Washington. Phot. du musée. *L'Art moderne et le Monde.* Editions Larousse.

TEXTE

musique de l'indifférence
cœur temps air feu sable
du silence éboulement d'amours
couvre leurs voix et que
je ne m'entende plus
me taire

Samuel BECKETT

Composition écrite. Durée : 6 heures

En vous appuyant sur des exemples précis, montrez la diversité des démarches des compositeurs du XXe siècle dans l'exploitation des modèles sonores naturels.

Les chemins suivis par les compositeurs vous semblent-ils refléter différents courants de sensibilité au XXe siècle.

Note : vous exploiterez à votre convenance des extraits des *Oiseaux exotiques* d'Olivier Messiaen et de *En plein air* de Béla Bartók (documents remis aux candidats).

AVIS ADMINISTRATIFS

■ Préparation de la rentrée 1989 dans les collèges et les lycées

(Circulaire n° 88-354 du 21-11-88 - B.O. n° 1 - 1989)

Les enseignements du second degré doivent répondre à l'objectif ambitieux d'amener 80% d'une classe d'âge au niveau du baccalauréat par les voies générale, technologique et professionnelle et conduire tous les autres élèves vers le niveau V.

Cet objectif sera atteint si l'on offre à tous les élèves des parcours diversifiés de réussite et si l'on veille à la cohérence des mesures à prendre ainsi qu'à la gestion optimale du dispositif.

C'est le sens des dispositions communes aux collèges et lycées présentées ici, ainsi que des mesures particulières à chaque établissement.

I - Dispositions communes aux collèges et aux lycées

Toute amélioration pédagogique passe par une gestion optimisée du dispositif.

Pour cela les recteurs et les inspecteurs d'académie veilleront :
— à utiliser d'abord les capacités d'accueil des structures existantes ;
— à répartir les moyens de manière à tenir compte des différences entre établissements, notamment celles qui résultent de l'environnement socio-culturel des élèves ;
— au respect des horaires réglementaires, en particulier dans le domaine des enseignements artistiques, de l'éducation physique et sportive.

■ Concours externe d'agrégation, externe et interne du Capes (B.O. n° 2)

I - Concours externe d'agrégation

EDUCATION MUSICALE ET CHANT CHORAL

Lundi 10 avril — Dissertation sur un programme de caractère général .... 9 h à 15 h

Mardi 11 avril — Dissertation d'histoire de la musique .... 9 h à 15 h

Mercredi 12 avril — Dictée musicale .... 11 h à 12 h

Jeudi 13 avril — Ecriture musicale .... 9 h à 16 h

II - Concours externe de recrutement de professeurs certifiés (CAPES)

Mercredi 15 mars — Contrôle de l'oreille .. 9 h 30 à 11 h

Jeudi 16 mars — Ecriture musicale .... 9 h à 16 h

Vendredi 17 mars — Composition écrite ..... 9 h à 15 h

III - Concours interne de recrutement de professeurs certifiés (CAPES)

Jeudi 30 mars — Composition à partir d'un dossier .... 9 h à 14 h

Vendredi 31 mars — Composition sur l'histoire de la musique .... 9 h à 15 h

■ Vacance de poste d'un instituteur maître formateur en éducation musicale (B.O. n° 2)

Un poste d'instituteur maître formateur en éducation musicale (anciennement conseiller pédagogique en éducation musicale) sera vacant dans le département des Alpes de Haute-Provence :

Le profil de cet emploi est le suivant :
— implantation géographique : Digne-les-Bains ;
— zone d'intervention : deux circonscriptions d'IDEN ;
— qualification requise : être titulaire du CAFIMF ou du CAEA après avoir subi les épreuves spécifiques pour obtenir cet emploi.

Tous renseignements complémentaires peuvent être obtenus auprès des services de l'inspection académique, 3 avenue de Plantas, B.P. 224, 04004 Digne-les-Bains Cedex.

ECOLE DE MUSIQUE DE NIORT
CLASSES D'INITIATION ARTISTIQUE

TELE-PIEGE : une création musicale

D'après "Canal Différent",
de Nicolas de Hirsching (Editions Gallimard)

Il s'agit d'une œuvre commandée par le Carrefour Média-Jeunesse de Niort pour deux classes primaires et l'Ecole municipale de Musique de Niort.

Monodrame pour soprano colorature, chœur d'enfants, orchestre symphonique, régie vidéo et bande magnétique.

Texte et musique d'**Etienne Rolin** d'après le conte "Canal différent" (Editions Gallimard).

Orchestre sous la direction de **Yves Testu.**
Composition de l'orchestre : 90% d'élèves du conservatoire municipal de Niort + quelques professeurs (en soutien).
Section de flûtes à bec.
Section de saxophones + vibraphone.
(Les deux sections jouent sur scène. L'orchestre est dans la fosse).

Chœur sous la direction de **Jean Laurent.**
Chœur des élèves de classes de CM1 et CM2 (50 choristes).

Chant/rôle principal : **Gaël Le Roi.**

Vidéo, diaporama, lumière, jeu scènique, etc... : CAC de Niort, orchestre, musiciens, élèves...

Etienne Rolin, compositeur de TELE-PIEGE est un malin (malin : le diable ?).
Il compose, il écrit, il met en scène ici près de deux cents personnes, écrans vidéos et images : une création a-priori peu digeste.
Et en résulte une œuvre limpide et évidente de clarté : un texte vrai, un spectacle total.

L'imagination au pouvoir

La création musicale "contemporaine" est trop souvent synonyme de musique contemporaine = musique ennuyeuse = musique sans saveur ni beauté voire sans spiritualité...
On lui préfère, parfois à juste titre mais trop souvent à tort, la redécouverte de textes oubliés, de compositeurs méconnus que le bicentenaire de la révolution française se fera d'ailleurs un "malin" plaisir de répercuter. Qu'en est-il de la création, de l'imagination et de l'existence même des compositeurs **et musiciens** d'aujourd'hui ?

Oublier GOSSEC ?

Il n'est pas question ici d'opposer un patrimoine plus ou moins doré à un texte contemporain.
Reconnaissons cependant que la connaissance de la musique contemporaine et donc d'un patrimoine en marche ne peut que passer par sa pratique **le plus tôt possible.**

Si d'aucun lui préfèrent les épuisantes interprétations de petites musiques mal fagottées, de lettres à Elise interminables et sans saveur ou de Children's Corner vite abrégés c'est leur affaire.
C'est tout au moins ce que nous sommes en droit d'avancer notamment au vu et à l'écoute de TELE-PIEGE d'Etienne Rolin.

Les musiciens, très jeunes pour la plupart ont pris ce double risque :
— jouer en public
— créer une œuvre contemporaine avec son auteur
Qu'avaient-ils à prouver ? rien si ce n'est à leur professeur.
Qu'avaient-ils à gagner ? tout : faire passer une musique, l'aimer, et la faire aimer. Pari gagné.



Les beaucoup plus jeunes choristes étaient, eux, confrontés à un monde sonore totalement mystérieux.

Ce travail, cette exploration n'auraient d'ailleurs pu être réalisés sans la parfaite convergence de vues et d'objectifs du conservatoire et des enseignants des écoles publiques concernées.
Le travail monumental de Jean Laurent, conseiller pédagogique à la musique soutenu par l'inspection académique mérite d'être souligné.
La tâche de Yves Testu, directeur de l'Ecole de Musique de Niort n'en fut pas moins ardue.
C'est d'abord le véritable initiateur de cette "mission impossible". C'est aussi le meneur d'enfants et le chef d'orchestre d'une opération devenue possible.

Vidéo, etc...

Deux mots sur le livret : un dialogue entre le méchant (la télévidéo), et un enfant (la soprano), de périlleux dangers sèment le parcours initiatique de l'enfant qui en vient pour finir par renoncer aux jeux vidéos. Tout est bien qui finit bien.
La modernité de l'argument fait bon ménage avec la/les clartés du texte : ce monodrame dure 30 minutes est divisé en deux actes.
L'action est rapide, le spectacle et l'auditeur sont tout ouies...

Une telle expérience doit être suivie par d'autres tant à Niort qu'ailleurs.
Il y va de la vie des musiques d'aujourd'hui.
Premier souffle d'optimisme : le jeune violoniste David Sansault (13 ans) qui avait une partie difficile et s'en est fort bien acquité "avec plaisir".

Révélation - Conclusion

Gaël Le Roi pour qui a été composé le rôle a 21 ans. Elle travaille au sein de l'atelier lyrique de Lyon. Elle chante merveilleusement bien avec une aisance et une évidence qui lui promettent un avenir certain...

Elle symbolise cet avenir musical qu'on ne voudrait pas trop encombré de synthétiseurs et de manuscrits poussiéreux...

Gilles VACHIA

ERRATA

Une coquille malencontreuse a dénaturé le 1er paragraphe de la page 12 de l'E.M. de décembre consacré à Daniel-Lesur.
Nous prions nos lecteurs et plus encore le compositeur et Pierrette Mari de nous excuser pour cette bavure.
Voici le texte qu'il fallait lire :

"Au cours de ce demi-siècle, il a composé avec une régularité qui évoque la belle ordonnance des jardins à la française du grand siècle, sans se laisser dévorer par les charges administratives qu'il a assumées simultanément. En 1945, celle de l'Information musicale à la Radio Française, puis, en 1962, à la Télévision, avant d'exercer celles d'Administrateur de la Réunion des Théâtres Lyriques Nationaux. Enfin, en 1973, il est nommé Inspecteur Général de la Musique au Ministère de la Culture".

bibliographie

• Claude-Henry JOUBERT. **Métier : Musique !** ***Quel enseignement musical pour demain ? Tome 2 : La formation du musicien professionnel.*** Préface de Henri Pousseur. 1988. Editions de l'IPMC, 211 avenue Jean-Jaurès, 75019 Paris. 213 pages, 70 F.

Lorsqu'il présidait aux destinées de l'IPMC, Henri Pousseur avait demandé à Claude-Henry Joubert — alors directeur du Conservatoire d'Orléans — d'établir une synthèse des travaux de "Cannes II" (deuxième Colloque international de pédagogie musicale organisé à Cannes par l'IPMC et le MIDEM-Classique, en 1986). Les actes de ce colloque ont déjà été publiés. "Cannes II" avait permis de fructueux échanges théoriques, malgré certaines réticences qui s'étaient fait jour, çà et là. Péripéties...

Métier : Musique ! constitue le dialogue nécessaire avec les textes déjà publiés, la mise en lumière de leurs convergences, leur mise en perspective dans l'histoire de la pensée aussi bien que de la praxie. Peu de réponses au demeurant, mais des questions avant tout bien formulées, dans le plus large esprit d'ouverture... Ouverture bien nécessaire, si l'on imagine les bouleversements qu'entraînera inéluctablement la grande mise en commun européenne du 1er janvier 1993...

On ne pouvait craindre de l'homme d'esprit et de grande culture qu'est Claude-Henry Joubert qu'il nous assène un rapport froid et "technocratique". Cet ouvrage, en effet, se lit avec un bonheur constant : culture et esprit prospectif, hauteur de vues et humour font ici constamment bon ménage.

Trois grandes parties composent ce volume : Profession, Formation, Vocation.

Profession : Pour tout futur musicien professionnel, qu'il soit de complexion "ocnophile" ou "philobate" (i.e. de nature tâtonnante ou impulsive), le métier doit précéder l'art, avant d'en devenir un élément. Etymologie, Mythologie, Ethnologie, Théologie, Gastronomie, etc. concourent plaisamment à la démonstration...

Formation : Nécessité d'une formation globale, d'un tronc commun, mais également droit à la différence, à une diversification aussi poussée que possible... Deux principes ont pu être dégagés : le futur musicien professionnel doit être un musicien polyvalent ; l'apprentissage doit se faire dans un milieu professionnel, la formation du musicien étant moins enseignée que vécue. Pour ce qui concerne les activités de l'organisme qu'il dirige désormais, C.-H. Joubert constate : "Il semble que l'objectif unique de l'IPMC soit de convaincre que l'enseignement de la musique est un métier, et un métier de musicien". "Rude tâche dont nous reparlerons !", ajoute-t-il...

Vocation : Cette troisième partie s'ouvre sur "La Voix des étudiants", texte issu d'un entretien de H. Pousseur avec des étudiants, lesquels — pour l'essentiel — réclament un "autodidactisme responsable" (voilà une formule qui ne déplairait certes pas à Boulez...). Claude-Henry Joubert retient, quant à lui, la voie plus dialectique d'un "cheminement partagé".

• **Revue inHarmoniques,** n° 3 : *Musique et Perception.* 1988. Editions du Centre Georges Pompidou-IRCAM, 31 rue Saint-Merri, 75004 Paris. 254 pages, 100 F.

Conçu par Marc Jimenez, ce numéro est construit autour d'un texte écrit par Adorno en 1938, il y a tout juste 50 ans, et resté inédit en France : "Du fétichisme en musique et de la régression de l'audition" ; le philosophe y décrivait — de manière prémonitoire — les problèmes posés par la production industrielle des biens culturels, les comportements induits, la perte de dignité de l'objet esthétique... Dans "Perception, environnement, musiques", Jean-Claude Risset développe ce point de vue, en soulignant l'extrême banalisation d'un phénomène absurde, dont plus personne hélas ! ne s'offusque aujourd'hui. Citons-le : "... prolifèrent les musiques les plus "efficaces", les plus "rentables". L'hégémonie du langage tonal, figé, surcodé, exploité comme ingrédient mercantile, envahissant la vie quotidienne, corrompant les musiques extraeuropéennes, tuant le silence, marquerait-elle la fin de l'histoire du langage musical occidental, éclatant en multiples dialectes dispersant code et signification ?"

Chacune des contributions qui composent ce numéro mériterait analyse : Hugues Dufourt met en perspective historique les relations entre "Hauteur et Timbre" (des Pythagoriciens à... Jean-Claude Risset). Le philosophe Marc Le Bot médite sur "Les conditions de l'espace et du temps" dans la création artistique. Le psychoacousticien Stephen McAdams, dans "Perception et Intuition :

calculs tacites" s'interroge sur les conditions de surgissement et surtout de saisie de l'intuition "Visitation de la Muse". Helga de la Motte-Haber se penche, en psychologue, sur "La singularité : une constante artistique en contradiction avec les schémas de perception". Ole Henrik Moe nous invite à "Ecouter par les yeux : quelques réflexions autour d'une exposition". Gilbert Lascault, dans un entretien accordé à Olivier Revault d'Allonnes, nous fait part de ses réflexions sur la manière dont il perçoit les œuvres de musée, sur les conditions de la jouissance visuelle de l'œuvre d'art. Antoine Bonnet analyse l'œuvre dans "Ecriture et Perception : à propos de *Messagesquisse* de Pierre Boulez".

Pierre Boulez, quant à lui, dans "Entre ordre et chaos", en arrive (doxa inattendue chez l'auteur de *Penser la musique aujourd'hui* à la conclusion que "dans le trop prévisible la perception se lasse, comme dans le trop imprévisible". N'est-ce point la même idée qu'exprimait Valéry lorsqu'il écrivait que "deux dangers menacent la vie : l'ordre et le désordre", aussi bien que... Sacha Guitry lorsqu'il plaidait (Ô sainte frustitude !) que "le public aime à être surpris par ce qu'il connaît déjà..."

Un numéro passionnant de bout en bout.

• **Karlheinz Stockhausen.** Revue Contrechamps n° 9. Editions L'Age d'Homme, 5 rue Férou, 75006 Paris. 193 pages, 90 F.

Les grands textes théoriques que Stockhausen avait publiés entre 1952 et 1960 — et qui forment avec les écrits de Boulez le plus grand corpus théorique sur la nouvelle musique — n'avaient jamais été traduits en français ; c'est chose faite... Il faut naturellement replacer ces textes dans leur temps, celui où — sous la houlette de Boulez — s'épanouissait le sérialisme pointilliste, que Stockhausen, probablement marqué par sa découverte de la musique électronique, devait bientôt récuser au bénéfice d'un sérialisme de structures.

Chacun de ces textes peut être mis en rapport avec une œuvre qui l'illustre : "Situation de l'artisanat/Critères de la musique ponctuelle" (1952) avec *Kreuzspiel, Formel* ou *Punkte* ; "Composition par groupes : guide pour l'écoute" avec le *Klavierstück I* ; "... wie die Zeit vergeht..." — ... comment passe le temps... — (1956) avec *Zeitmasse* ; "Musique électronique et Musique instrumentale" (1958) avec *Kontakte* ; "Musique dans l'espace" (1958) avec *Gesang der Jünglinge, Gruppen* ou *Carré* ; "Momentform" avec *Kontakte*...

Complètent cette anthologie : la transcription d'un entretien radiophonique entre Adorno et Stockhausen sur "La résistance à l'encontre de la nouvelle musique" (1960), une lecture de "... wie die Zeit vergeht..." par Etienne Darbellay, ainsi que quelques considérations analytiques, par le pianiste Herbert Henck, sur le fameux *Klavierstück IX* — seule pièce de Stockhausen réputée pouvoir s'inscrire dans n'importe quel programme...

• **Répons/Boulez.** Ouvrage collectif, publié avec le concours de l'IRCAM et de la Fondation Louis Vuitton pour l'Opéra et la Musique. Nombreux exemples musicaux et photographies. Editions Actes-Sud Papiers. 89 pages, 65 F.

L'ouvrage s'ouvre sur un commentaire, par Alain Damiens (qui fut son premier interprète), du *Dialogue de l'ombre double,* pièce que Boulez composa pour une clarinette doublée par une bande magnétique : non pas polyphonie à deux voix, mais succession de l'une à l'autre, avec quelques tuilages.

Répons fait bien sûr référence à la musique chorale antiphonique. Cette œuvre de Boulez connut trois versions successives ; en 1981, 1982 et 1984. Dans sa version définitive (?), elle utilise un ensemble instrumental (16 instruments à vent et 8 instruments à cordes), un dispositif électroacoustique (pour la transformation, le contrôle et la distribution du son sur 6 haut-parleurs), ainsi qu'un groupe de solistes, utilisant 2 pianos (à norme MIDI intégrée, permettant le dialogue direct avec la 4X), 1 synthétiseur DX7, 1 harpe, 1 cymbalum, 1 vibraphone, 1 xylophone et 1 glockenspiel.

Hasardant l'hypothèse : "Chez un génie, ce n'est pas la vie qui explique l'œuvre — mais l'inverse", Dominique Jameux renouvelle , dans "L'œuvre singulière", l'art du parcours hagiographique. Il nous rassure toutefois *in fine* : "Le créateur ne peut que s'interroger. Sur terre, dieu doute".

Dans "*Répons* et la crise de la "communication" musicale contemporaine", Jean-Jacques Nattiez s'adonne à l'interrogation sémiologique sur le motif du chef-d'œuvre boulézien, lequel lui paraît "offrir une solution à la cassure entre l'œuvre contemporaine et son public".

Dans "Moment de Pierre Boulez. Sur l'introduction orchestrale de *Répons*", Célestin Deliège nous propose quelques siennes conjectures sur "les points qui sont à l'origine de la matrice harmonique de l'œuvre" (le cin-

quième accord, en particulier). Remarques concernant les niveaux morphologique, syntaxique et stylistique de l'analyse…

Dans "L'ordinateur et l'écriture musicale", Andrew Gerzso (concepteur des langages d'interconnexion entre le processeur de signal numérique en temps réel : 4X et la matrice de commutation chargée de la distribution du son : MATRIX 32) fait un émouvant plaidoyer *pro domo* (la 4X n'effectue-t-elle pas jusqu'à 200 millions d'opérations par seconde ?…)

Francis Cousté

• Geneviève HONEGGER. **Sur la trace des musiciens célèbres à Strasbourg.** ARDAM/La Nuée Bleue (Dernières Nouvelles d'Alsace), Strasbourg, 1988. 160 pages, 98 F.

Geneviève Honegger vient de présenter à Strasbourg (octobre 1988) une riche exposition sur les séjours des grands compositeurs dans la capitale alsacienne. Grandes heures, parfois moments importants de l'histoire de la musique. En lieu de l'habituel catalogue commenté (qui figure tout de même dans le livre, p. 111-145), elle a eu l'heureuse idée de rédiger une série d'essais faisant le tour de chaque séjour d'une façon bien plus complète. Et tout cela est illustré d'une bonne cinquantaine de reproductions de documents plutôt rares, choisis bien sûr parmi les meilleurs des 249 numéros du catalogue (lesquels ne sont eux-mêmes que les meilleurs des centaines de documents utilisés par Geneviève Honegger pendant sa patiente recherche de plusieurs années, et dont il est un peu dommage qu'elle ne nous donne pas la liste complète).

Ainsi sont repris beaucoup d'événements importants, voire très importants et trop facilement oubliés, de l'histoire musicale. Un exemple : au début de sa longue carrière strasbourgeoise, Greiter a publié sa mélodie réformée pour le psaume 119, adaptée par Calvin au psaume 36 (Calvin est alors réfugié à Strasbourg, comme il se doit), dont l'aventure la plus précieuse est peut-être d'avoir terminé dans *la Passion selon saint Matthieu* de Bach (choral à la fin de la première partie).

Muffat, Rousseau, Mozart, Liszt, Wagner, Berlioz, Strauss, Mahler, Bartók… Il y a une cinquantaine de grands noms sur lesquels Geneviève Honegger trouve toujours quelque chose à nous apprendre, au terme d'une recherche qui, dans la plupart des cas, a été très minutieuse. Pour Pleyel, notamment, installé à Strasbourg pendant les dix années qui séparent ses études auprès de Haydn de son implantation définitive à Paris.

Il y a bien quelques conjectures rapides (au sujet de Gaybler, par exemple, dans le chapitre sur Pleyel), ou quelques erreurs que l'on trouve un peu chez tous les auteurs (par exemple, le *Bayard en Bresse* de Rouget de Lisle est en fait *Bayard dans Bresse* — en italien Brescia, au siège de laquelle Bayard a été blessé en 1512 —, non la région française où le héros n'a jamais séjourné). Mais ce livre est si riche de contenu et si luxueux de présentation qu'on doit le recommander à tous les amateurs d'histoire musicale se plaisant à sortir des sentiers battus.

Philippe A. Autexier

• Philippe GODEFROID. **Richard Wagner, l'opéra de la fin du monde.** Paris, Gallimard, 1988, coll. Découvertes n° 39, 17 cm, 160 p., ill.

C'est un bel ouvrage qui a de grandes qualités : il offre un panorama très complet de la vie, de l'œuvre et des idées de Richard Wagner, tout en évoquant les grands bouleversements qui affectent la période.

En outre, comme tous les ouvrages de la collection, il possède une iconographie riche et de qualité comprenant gravures, tableaux, reproduction de décors, croquis de mise en scène etc.

Le style est agréable et le texte très complet. Tout est dit à propos de chaque époque de la vie de Wagner : situation personnelle, événements, rencontres, créations. C'est une qualité, mais le néophyte risque de s'y perdre un peu, malgré le découpage souligné par la typographie.

L'exposé de la vie de Wagner en plusieurs périodes est classique et commode. La mise en page, peu aérée vu le format, comprend le texte principal complété en petits caractères par des citations et commentaires qui illustrent ou complètent utilement le texte.

Enfin, outre les index, discographie etc. habituels, les 40 dernières pages intitulées "Témoignages et documents" présentent le devenir de l'œuvre de Wagner depuis sa mort et donnent un résumé des opéras.

En résumé, un bon petit livre, riche, instructif et très bien illustré.

Annie Paquet

HISTOIRE ET MUSIQUE*

Méthodologie et utilisation Pédagogique

par **Philippe ZWANG**

III - VIVACISSIMO : COMMENT SE DOCUMENTER ?

Cette bibliographie se veut utile (donc utilisable) et, pour les livres très spécialisés, seulement indicative. Tous les ouvrages sont en français, sauf exception signalée.

1. Approche générale

a) Livres de la collection *Que sais-je ?* P.U.F.
— Sont commodes et simples à consulter : n° 40. Bernard Champigneulle. *Histoire de la musique ;* n° 1333. Norbert Dufourcq et al., *Les grandes dates de l'histoire de la musique ;* n° 478. André Hodeir, *Les formes de la musique :* n° 894. Claude Rostand, *La musique allemande* (remarquable synthèse). D'autres volumes sont consacrés à des formes musicales, à des instruments, etc.

b) Les revues

Il y a à prendre et à laisser dans *Diapason, Le Monde de la musique* ou *L'Avant-scène opéra,* mais leur consultation n'est pas indispensable pour une préparation de cours. Seule exception de qualité, *La Revue musicale,* en particulier ses numéros spéciaux.

c) Les catalogues de disques (et cassettes)

Le catalogue annuel de *Diapason* est un simple répertoire des disques, cassettes et CD théoriquement disponibles chez les disquaires français ; utile à consulter, mais il ya de mauvaises surprises :

— la pauvreté (pour longtemps encore ?) des enregistrements "classiques" en France ;

— des erreurs dues à la photocompositon ;

— des enregistrements répertoriés ne sont plus disponibles ; fantaisie des éditeurs qui retirent de la vente des produits à peine offerts au public ;

— seules les importations régulières sont indiquées ;

— absence des nouveautés qui sont cependant signalées dans la revue mensuelle.

L'équipe de *Diapason* a réalisé un *Dictionnaire des disques,* Robert Laffont, nouvelle édition revue et augmentée, 1984, utile à consulter en sachant qu'il n'offre qu'un choix et qu'il reflète une certaine tendance de la critique.

A l'étranger :

— R.U., *Gramophon classical catalogue,* trimestriel, sérieux ;

— R.F.A., *Bielefelder Katalog,* trimestriel, un très grand choix ;

— Italie, *Tutti i dischi,* annuel, difficile à se procurer et fantaisiste (un disquaire romain m'a avoué que 10% seulement des enregistrements répertoriés seraient réellement disponibles...).

2. Histoires de la musique, encyclopédies, dictionnaires...

Tous ces ouvrages ont leurs mérites et leurs défauts, mais leur consultation est souvent utile. En bibliothèque spécialisée, le *New Grove dictionary of music and musicians,* récente adaptation avec refonte complète et mise à jour de l'ancien *Grove's dictionary...,* en anglais, une somme époustouflante (Macmillan, Londres, 1980).

Un exemple très utile : Antoine Goléa, *La musique, de la nuit des temps aux aurores nouvelles,* 2 vol. 1977. Alphonse Leduc, réédité, la première édition ayant été vite épuisée : synthèse passionnée mais très suggestive qui peut rendre de grands services.

3. Pour replacer la musique dans l'histoire.

Outre les grandes collections historiques, on peut consulter en bibliothèque les ouvrages suivants :

— Pierre Lafue. *La vie quotidienne dans les cours allemandes au XVIII[e] siècle,* Hachette, 1963 épuisé.

— Marcel Brion. *La vie quotidienne à Vienne au temps de Mozart et de Schubert.* Hachette, 1959.

— Les dix monographies collectives de musiciens de la collection *"Génies et réalités"*, Hachette ; c'est inégal, mais d'excellents chapitres ont été rédigés par des historiens, des musicologues et des compositeurs. Les éditions du Chêne, Paris, ont réédité et mis à jour *Mozart* et *Bach.*

4. Des ouvrages de base que devraient posséder tous les C.D.I.

— Jacques Chailley, *Histoire musicale du Moyen Age,* édition 1984, P.U.F. ; ouvrage cité (hélas souvent pour mémoire) dans la bibliographie des concours chaque fois qu'il y a une question sur l'Occident médiéval ;

— En disques, trois coffrets (de trois disques chacun) accompagnés de livrets copieux et fort bien faits : *Dictionnaire de la musique médiévale,* Harmonia Mundi 440 ; *Dictionnaire des instruments anciens,* Harmonia Mundi 445 ; *Dictionnaire des danses de la Renaissance,* Harmonia Mundi 446.

5. "Sur les musiciens" (R. Schumann)

a) Rapides et très commodes, les 44 monographies de la collection "*Musiciens de tous les temps",* Seghers ; ces ouvrages sont malheureusement épuisés, sauf *Hugo Wolf, Claude Debussy* et *Georges Bizet,* réédition par Slatkine, Paris, Genève.

b) Les excellentes petites monographies de la collection "Solfège". Le Seuil ; 40 volumes parus, tous disponibles et réimprimés périodiquement ; se méfier cependant de la discographie, très contestable.

c) Les grandes monographies.

Elles sont souvent exhaustives sur l'homme et l'œuvre, avec catalogue des œuvres, bibliographie, index...

— Aux éditions Fayard : Claude Rostand, *Brahms,* rééd. 1978 (une réussite éblouissante, la *"Bible"* sur Brahms) ; Jean et Brigitte Massin, *Beethoven* 1967 et *Mozart* 1970 ; Brigitte Massin, *Schubert,* 1977 ; David Roussin, *Offenbach,* 1980 ; Martin Gregor-Dellin, *Wagner,* 1981 ; Henry-Louis de la Grange, *Malher,* 3 vol., 1979/84 ; Alberto Basso, *Jean-Sébastien Bach,* 2 vol., 1984/85 ; etc.

— Chez d'autres éditeurs, quelques exemples particulièrement réussis : Armand Machabey, *Guillaume de Machaut,* 2 vol., 1955. Richard-Masse ; Karl Geiringer, *Jean-Sébastien Bach,* 1970, Le Seuil. Guthbert Girdlestone, *Jean-Philippe Rameau,* 1962. Desclée de Brouwer ; Antoine Goléa, *Richard Strauss,* 1955, *Flammarion ;* Marcel Delannoy. Honegger, 1953. Pierre Horay (épuisé) ; Jean-François Lable, *George-Frédéric Haendel,* 1980, Diapason-Laffont ; Eric-Walter White, *Stravinsky,* 1983, Flammarion ; H.C. Robbins Landon, *1791, la dernière année de Mozart,* 1988, Lattès.

d) Témoignages, écrits de musiciens et études particulières fort bien venues.

— Karl Geiringer. *Bach et sa famille,* 1979. Buchet-Chastel (enfin un livre pour s'y retrouver dans le "clan" Bach, mais la traduction "française" est épouvantable) ; Jacques Chailley, *Les Passions de J.-S. Bach,* réédition, 1984, P.U.F. ; Charles Rosen, *Le style classique : Haydn, Mozart, Beethoven,* 1978, Gallimard ; Robert Schumann, *Sur les musiciens,* 1979, Stock ; Hector Berlioz, *Correspondance,* 4 vol., en cours depuis 1972, Flammarion, et Mémoires, 2 vol., 1969, Garnier-Flammarion, etc. (tous les écrits de Berlioz sont d'un très grand intérêt) ; Albert Lavignac, *Le voyage artistique à Bayreuth,* rééd. 1980, Stock ; Martin Gregor-Dellin, *Wagner au jour le jour,* 1976, Gallimard : Claude Debussy, *Monsieur Croche et autres écrits,* 1971, Gallimard : Paul Dukas, *Ecrits sur la musique,* 1948, Sefi ; Darius Milhaud, *Ma vie heureuse,* 1973, Belfond (réédition augmentée de *Notes sans musique*) ; Frédéric Chopin, *Correspondance,* 3 vol., 1982, La Revue musicale ; Franck Martin, *A propos de...,* 1984, La Baconnière, Neuchâtel : Mozart, *Correspondance,* 2 vol. parus, 1986 et 1987, Flammarion ; etc.

6. Un exemple de publication de sources et de travaux musicologiques : J.-S. Bach

— Wolfgang Schmieder, *Bachs Werke Verzeichnis,* 1950, 8[e] édition inchangée, 1986, Breitkopf une Härtel ; c'est le fameux BWV ; en allemand, premier catalogue thématique de l'œuvre du Cantor de Leipzig : mais erreurs et omissions font que cet ouvrage aurait besoin d'être revu sérieusement, comme ce fut le cas, par

exemple, pour le catalogue *Köchel* (œuvres de Mozart).

— *Neue Bach Ausgabe,* Bärenreiter ; réédition en cours des partitions de Bach (commentaires en allemand) selon la musicologie scientifique par les meilleurs spécialistes mondiaux actuels, en prenant pour principe de respecter scrupuleusement le manuscrit mais aussi de restituer ce qui est évident ; chaque volume est doublé par un volume d'apparat critique en allemand.

— *Bach Dokumente,* Bärenreiter, 4 vol., (3 de textes, en allemand, sauf rares exceptions et un volume iconographique avec des légendes en allemand et en anglais) ; éblouissant et très émouvant.

— *Hans Conrad Fischer, Johann Sebastian Bach,* Hänssler, Neuhausen, Stuttgart, 1985 ; superbe livre d'images.

7. Où se procurer des enregistrements et des livres rares ou épuisés ?

Les disquaires et les libraires spécialisés ont souvent des merveilles. On peut s'adresser aux organismes officiels : Phonothèque nationale à la Bibliothèque nationale. I.N.A., etc. Dans les C.D.I. on a parfois d'heureuses surprises, surtout si le fonds est ancien. Pour ce qui est disponible à l'étranger, ne pas hésiter à faire appel aux collègues linguistes et aux assistants.

---

* *Voir l'Education Musicale n° 354.*

C'est avec une profonde émotion que nous avons appris le brusque décès, au mois de juin 1988, de notre collègue :

André VILLENAVE

Son intense activité, son dévouement, ses qualités de pédagogue et humaines au service du chant choral tant au niveau de son établissement toulousain qu'au niveau académique en ont fait un personnage attachant et unanimement apprécié par tous dans l'académie.

Nous adressons à sa famille notre soutien dans son épreuve et lui faisons part de notre grande tristesse.

Claude Déffés,
Délégation A.P.E.Mu. de Toulouse

ARTS ET TRADITIONS POPULAIRES

Chant liturgique de l'Eglise franque : période carolingienne.
Concert donné par l'Ensemble Organum
le 1er mars 1989 à 20 h 30
au Musée national des arts et traditions populaires
6, avenue du Mahatma Gandhi, 75116 Paris
à l'occasion de l'exposition "Un village au temps de Charlemagne"
(jusqu'au 30 avril 1989)

Contrairement à l'idée reçue, le chant grégorien n'est pas originaire de Rome, mais s'est constitué autour de l'an 800 dans l'empire carolingien, probablement dans la région de Metz, en s'inspirant de la structure du chant romain, mais en modifiant l'ornementation.

L'ancien chant de l'Eglise de Rome, appelé "Vieux-Romain", introduit en Gaule d'abord sous Pépin le Bref, puis sous Charlemagne, s'est formé au cours du VIIe et du VIIIe siècle. A cette époque, l'Italie dépendait de l'empire byzantin, et la liturgie romaine, sous l'influence de plusieurs papes d'origine grecque ou syrienne, s'orientalisa profondément.

C'est donc ce chant "Vieux-Romain" qui fut introduit en Gaule à la fin du VIIIe siècle avant d'y être transformé. Cette transformation, opérée par les chantres carolingiens, constitua le fondement du répertoire qui pendant tout le Moyen-Age fut appelé "grégorien".

Le chant carolingien primitif était très proche du vieux chant byzantin. Ainsi, quelques années après l'introduction du chant romain dans l'empire carolingien, apparaît dans les premiers tonaires (livres qui classent les pièces du répertoire par modes et non pas dans l'ordre liturgique), la terminologie modale de l'Octoëchos, qui utilise un vocabulaire grec : Protus, Deuterus, Tritus, Tetrardus. Or, à la même époque, cette division théorique de l'univers musical en huit modes était en usage à Byzance.

Cette influence de la théorie musicale byzantine sur l'Ars Musica occidental se dénote au moment même où apparaissent en Occident les diverses pièces de la "Missa Greca" en usage à St. Denis et dans plusieurs monastères du nord de la France tel St. Riquier. Comme dans d'autres domaines (architecture, orfèvrerie, mosaïque), le rayonnement de Byzance se révèle sur la culture occidentale et en particulier sur la musique.

Dans l'intention de replacer le chant liturgique carolingien au sein du mouvement de culture où il s'épanouit, ce concert sera accompagné d'une projection de diapositives sélectionnées par **Carol Heitz.**
Ainsi, non seulement la musique, mais l'architecture, l'orfèvrerie, la peinture et la mosaïque contribueront à raviver dans notre mémoire l'expérience d'un art total, qu'au travers de la liturgie vécurent les hommes de ce temps.

Nouveautés dans l'Edition Musicale

FORMATION MUSICALE

Le monde des jeux-chantés. Anne Marie **Grosser.** Ed. **Leduc.** Avec cassette.

Anne Marie Grosser se propose de transmettre par ce livre et la cassette qui l'accompagne tout un répertoire de comptines et de berceuses traditionnelles, tant françaises que tirées du répertoire étranger. L'entreprise rendra service aux mamans comme aux institutrices de maternelle. Chacun des chapitres présente une série de chansons et le contexte de leur utilisation : le titre de l'ouvrage indique bien la constanté imbrication du chant et du geste, de la berceuse aux jeux corporels. Je me permettrai seulement de regretter le caractère parfois approximatif de la version enregistrée, qui n'est par ailleurs jamais chantée au diapason du texte noté, on peut se demander pourquoi puisque l'auteur était libre de conformer à son choix l'un à l'autre. Enfin, s'il est louable de citer ses sources, on peut s'étonner que la berceuse Brésilienne *"Tutù marambà"* soit indiquée comme "Recueilli auprès de Maria Isabel de la Torre en 1986" alors qu'elle figure au répertoire des Petits Chanteurs à la Croix de Bois depuis les années 50 ; ou qu'il ait fallu aller à Santiago du Chili pour recueillir en 1969 la berceuse *"Duerme negrito"*, qui était déjà enseignée à Asnières par les professeurs d'Espagnol en 1960 et fait partie depuis longtemps déjà du répertoire d'Atahualpa Yupanqui. Quoiqu'il en soit, et tel qu'il est, ce livre aidera certainement parents et éducateurs.

J'ai rendu compte dans le numéro de novembre du **Cantilège 6e et 5e**, ***nouvelle édition,*** **de Jean Marc Déhan** et Jacques **Grindel** aux éditions **Magnard.** Si j'y reviens dans ce numéro, c'est d'abord pour dire combien ce recueil confirme dans la pratique ce qu'il me semblait promettre : je l'utilise depuis la rentrée dans deux cours d'adultes qui y trouvent plaisir et profit. D'autre part les éditions **Magnard** m'ont signalé que le volume vendu à prix réduit aux enseignants, était remboursé à ceux qui le faisaient adopter par leur classe. Bravo ! J'espère simplement que les vendeurs n'oublieront plus de le signaler au moment de l'achat.

Je me permets de revenir également sur l'excellente collection des livres de Jean Clément **Jollet** aux éditions **Billaudot : Lire Entendre Analyser,** et **Jeux de rythmes... et jeux de clés.** Là aussi, un trimestre de pratique m'a confirmé ce qu'une simple lecture m'avait laissé entrevoir : il s'agit d'un travail tout à fait remarquable. Mais attention : il ne s'agit pas de "manuels" au sens classique du terme mais d'outils de travail qui demandent de la part du professeur une mise en œuvre raisonnée. Raison de plus pour en reparler maintenant afin que ceux qui seront tentés par l'aventure aient le temps de construire leur cours pour la rentrée prochaine. Les indications de niveau, en particulier, ne sont pas à prendre telles quelles, surtout si les élèves n'ont pas été habitués à la dictée mémorisée ou au dépistage de fautes. Mais le jeu en vaut vraiment la chandelle tant par la culture musicale que donnera aux élèves le choix d'œuvres fait par l'auteur que par l'intelligence de la musique qu'ils acquerront grâce aux techniques mises en œuvre. Je pense également qu'ils pourraient rendre service (en particulier les deux premiers volumes de Lire Entendre Analyser) aux professeurs de collège et même de Lycée. Si certains tentent l'expérience, pourraient-ils nous en faire part ? Je suis sûr que beaucoup de nos lecteurs seraient intéressés.

Traité d'Harmonie du Jazz. Volume 2. **Jean Pierre Couleau.** Avec le concours de Georges **Arvanitas.** Ed. **Salabert-Enseignement.**

La critique du premier volume a paru en juin/juillet 1987. Ce deuxième volume traite des enchainements d'accords et de leur utilisation en jazz. A la fois d'une grande clarté et d'une grande précision, il permet de comprendre et de pratiquer l'harmonie du jazz, que l'on connaisse ou non l'harmonie classique. Jean Pierre Couleau ne sacrifie ni à la mode ni à la facilité. Et celui qui se donnera la peine de "manipuler" longuement tous les éléments qui lui sont ici livrés a toute chance de devenir un jazzman accompli. Quant à ceux qui n'ont pas cette ambition, cela leur permettra de vivre plus pleinement cette musique que nul ne peut plus ignorer.

PIANO

Shiraz. Claude **Vivier.** Ed. **Salabert.**

Mort à trente cinq ans, Claude Vivier, compositeur québécois, nous laisse une quarantaine d'œuvres dont ce Shiraz, de 1977, d'une grande virtuosité et d'une expressivité éloquente créée en 1981 par Louis-Philippe Robert. Cette œuvre est particulièrement marquée par l'influence du séjour asiatique de l'auteur.

The Romantic Pianist. Vol. 3 & 4. (Thomas A. **Johnson**). Ed. **Peters.**

Le but de cette collection est de rendre accessibles aux pianistes un ensemble de petites œuvres de compositeurs du XIXe siècle et du début du XXe siècle, compositeurs qui eurent leur heure de gloire mais bien oubliés aujourd'hui. Nous y trouvons cependant Moszkowski, Scriabine, Max Reger et Déodat de Séverac... C'est une excellente occasion de découvrir des pièces dont certaines méritent vraiment de sortir de l'oubli.

Les éditions **Ricordi** poursuivent la réimpression de l'édition **Brugnoli** des œuvres de **Chopin** avec les **Ballades** et la **Barcarole op. 60.** Ces mêmes éditions nous offrent également la **Valse d'Adèle** du comte **Géza Zichi,** extraite de ses six études pour la main gauche seule, et la version pour "pianistes bimanes" qu'en fit **Franz Liszt** en remerciement de la dédicace qui lui en avait été offerte. Il est très intéressant de voir comment Liszt transfigure la version du comte Zichi en la faisant pleinement sienne.

Momente. 5 kleine Klavierstücke. 1980. Coll. *"Aspects du piano au XXe siècle"*. Editions **LGR.** Distribué par les éditions **Transatlantiques.**

Cinq très courtes pièces qui créent une atmosphère attachante autant que fugitive.

Trois fables de La Fontaine pour piano et récitant. Xander **Hunfeld.** Ed. **Ricordi.**

Trois pièces écrites pour de jeunes interprètes et conçues comme une initiation au langage contemporain. Il ne s'agit pas de musique à programme. La Fable est nettement séparée du texte musical qui rend une ambiance mais ne raconte pas. Une œuvre intéressante et techniquement abordable.

VIOLON

Arioso pour violon et piano. Serge **Nigg.** Ed. **Billaudot.** Collection *l'Ecole du Violon* dirigée par *Pierre Doukan.*

Dans une collection destinée à diffuser des œuvres contemporaines originales, Serge Nigg nous offre une pièce d'une grande intensité lyrique qui n'est certes pas destinée à des débutants mais qui récompensera par sa beauté ceux qui sauront en vaincre les difficultés de rythme et de justesse : elle figura au concours Marguerite Long - Jacques Thibaud 1987.

Album pour les adolescents. Pour violon et piano. Adam **Khoudoyan.** Ed. **Leduc.**

Ces quatre pièces : Aria — Danse des monts arméniens — Nocturne — Perpetuum mobile, sans être d'une difficulté transcendante, demandent cependant un violoniste d'un bon niveau. Né en 1921 à Erevan, Adam Khoudoyan est un compositeur arménien d'Union Soviétique.

VIOLONCELLE

Episode Cinquième. Violoncelle seul. **Betsy Jolas.** Ed. **Leduc.**

Une œuvre pleine de lyrisme et de chaleur humaine comme toujours chez Betsy Jolas.

Largo Assai pour violoncelle et piano. **Jehan Alain.** Ed. **Leduc.**

Cette pièce date de janvier 1935 est écrite selon une rythmique qui rappelle les valeurs ajoutées chères à Messiaen. De grandes phrases lyriques qui font chanter l'instrument mais sans aucune complaisance.

Poème - Tableau pour Violoncelle et piano. Kyrill **Volkov.** Ed. **Leduc.**

Kyrill Volkov est né en 1943 à Moscou. Ce poème tableau est inspiré par l'Elégie "Le champ de bataille de Borodino" de Denis Davydov, écrite en 1929 et dont une citation figure en exergue :
"O val, pourpre jadis de tout le sang versé !
Collines dont les voix ont fait place au silence".
Le contenu de l'œuvre est conforme au programme.

To the Master per violoncello e pianoforte. **Giacinto Scelsi.** Ed. **Salabert.**

Composée de deux parties appelées chacunes "Improvisation", cette œuvre est écrite au quart de ton dans un style libre et éminemment expressif.

Item. Violoncelle seul. **Pascal Dusapin.**

Pièce écrite en 1985 et inspirée par un texte de Samuel Beckett.

L'école du Violoncelle. Bernard **Bon.** Ed. **Van de Velde.**

Nous voici devant un remarquable ouvrage tant au point de vue technique qu'au point de vue pédagogique. Si j'en crois la présentation, cette méthode comprendra deux volumes. En tous cas, on ne peut qu'être d'accord sur les principes mis en œuvre par l'auteur : maîtrise du geste pour l'étude raisonnée du phrasé et de la justesse, formation de l'oreille intérieure. L'auteur indique que "Le solfège, point noir pour les élèves (et leurs maîtres) est intégré, devenant solfège instrumental. Il ne contrarie en rien l'étude de l'éducation musicale traditionnelle". Le professeur de solfège que je suis (entre autres), loin d'être effrayé par cette déclaration, trouve dans le contenu de cet ouvrage exactement ce qu'il souhaite : le lien nécessaire entre le cours de solfège et la pratique instrumentale, le prolongement évident de son travail dans l'enseignement de l'instrument.

TROMPETTE

Concertino da chiesa. Trompette et Orgue. **Joseph Reveyron.** Ed. **Fuzeau. Tiento** pour trompette et orgue. **Joseph Reveyron.** Ed. **Fuzeau.**

Deux œuvres fort différentes de style. Le Concertino, écrit dans le style (mais non dans le langage) du XVIIIe siècle suppose un orgue véloce et ne requiert pas le pédalier : juste un bourdon de 16 au Grand Orgue. La pièce ne manque ni de charme ni de panache.

Le Tiento demande un instrument plus "gras" et exige le pédalier. Disons qu'on le sent — l'auteur me pardonne — plus romantique.

Gaiement. Serge **Lancen.** Ed. **Fuzeau.**
Pourquoi pas Brahms ? Arrangement Nelly **Cottin.** Ed. **Fuzeau.**

Editées dans la collection G. Touvron-G. Guyot, ces deux pièces plaisantes sont destinées aux apprentis trompettistes.

Quatre chants de fête pour la trompette élémentaire et piano. Ed. **Bornemann.**

Pâques, Pentecôte, Toussaint, Noël : une ambiance, pas une évocation. Aucun folklore dans ces pièces pas si faciles mais fort musicales.

MUSIQUE POUR ENSEMBLES

Du petit âge à l'âge moyen. 4 pièces pour quatuor à cordes, vol. 1 ; 3 pièces pour quatuor à cordes vol. 2. **Pierre Max Dubois.** Coll. L'Ecole du violon. Ed. **Billaudot.**

De vrais quatuors à cordes pour jeunes instrumentistes du degré préparatoire au degré élémentaire. Des compositions originales qui donneront le goût de la musique de chambre.

Trois sonates de J.S. **Bach** pour viole de gambe et clavecin publiées par *Jean-Louis Charbonnier* en 3 volumes. Ed. **Heugel.** Distr. **Leduc.**

Une édition fort plaisante de trois chef-d'œuvre.

Les éditions **Ricordi** nous offrent, outre la réédition de leur **Catalogue numérique et thématique des œuvres instrumentales d'Antonio Vivaldi,** trois œuvres publiées en édition critique par l'Institut Italien Antonio Vivaldi : **Ascende laeta,** Introduzione al Dixit per soprano, due violini, viola e basso, RV 635, **Canta in prato, ride in fonte,** introduction au même, par la même formation, RV 636 et **Cur sagittas, cur tela, cur faces,** Introduzione al gloria per contralto, due violini, viola e basso. RV 637.

Un remarquable travail d'édition pour des œuvres à découvrir.

MUSIQUE VOCALE

Deus qui bonum vinum creasti - Pronuba Juno - Lucescit/ Nunc bibamus. Roland de Lassus. Restitution J.P. **Ouvrard.** Coll. *Plein Jeu.* Ed. **Heugel.**

Trois œuvres pour quatuor vocal ou ensemble vocal restreint dont une à voix égales de femmes (Pronuba Juno), chose relativement exceptionnelle dans le répertoire de la Renaissance. Des chants profanes en latin : chant de mariage, chansons à boire. Le tout fort bien restitué par J.P. Ouvrard dont on connaît par ailleurs les publications dans le cadre du Centre d'Etudes Polyphoniques et Chorales de Paris, notamment son **Guide Pratique de La Chanson Polyphonique Française du XVIe siècle.**

CHANTS REVOLUTIONNAIRES

Bi-centenaire oblige... Sans déflorer le numéro spécial d'avril de la revue consacré à ce sujet, je voudrais énumérer simplement quelques unes des réalisations qui me sont parvenues. Outre ce qui est depuis toujours aux éditions Leduc, c'est-à-dire l'énorme travail de compilation de Constant Pierre, nous avons reçu :

— **Chants et compositeurs de la Révolution Française.** Publication **I.D. Musique**, 42-44 rue du Fer à Moulin, 75005 Paris - Tél. (1) 45.35.44.25.

Recueil de douze chansons à une voix, avec des notices sur chacune ainsi que sur Cherubini, Mehul et Gossec.

— **La Révolution Française en douze chansons.** Fac-similé d'œuvres éditées en 1889 par Constant Pierre. Editions **A Cœur Joie.** "Les Passerelles" 24 avenue Joannès Masset, 69009 Lyon. Tél. : 78.83.10.83, qui assure l'expédition, ou pour les parisiens : Boutique Musicale A Cœur Joie 70 bd Beaumarchais, 75011 Paris - Tél. (1) 43.38.57.20. Les éditions A Cœur Joie nous annoncent la parution en janvier de chœurs de l'époque révolutionnaire.

— **Vive le son ! 40 chants de la période révolutionnaire.** Jacqueline **Lalouette - Claudine Lefèvre.** Ed. J.M. **Fuzeau.** B.P. 6. 79440 Courlay. Tél. 49.72.22.13.

Un recueil fort intéressant où les chansons sont classées par thème et qui représente un panorama historique bien documenté.

— Les éditions **Philippe Caillard,** 5 bis rue du Château Fondu, Fontenay-Mauvoisin — 78200 Mantes-la-Jolie. Tél. (1) 34.76.51.30, présentent **six chœurs révolutionnaires** à quatre voix mixtes avec accompagnement de piano. Ces chœurs ont été réharmonisés dans le style de l'époque — et non sans une pointe d'humour — par **J.P. Holstein,** les harmonisations originales étant souvent indigentes. Ces chœurs peuvent être chantés à l'unisson avec le seul accompagnement de piano.

Daniel Blackstone

Pour ce qui concerne la commémoration d'un certain BICENTENAIRE, que nos lecteurs se rassurent ! L'édition musicale n'est certes pas en reste avec l'édition générale...

Après *Un certain air de liberté* (Suite pour deux récitants, chœur, flûtes, timbales et tambours, avec accompagnement de percussions sur cassette), de J.-P. Blaise, Y Audard et D. André, les éditions **Van de Velde** viennent de faire paraître un somptueux ouvrage de Robert Brécy intitulé : *La Révolution en chantant* (Avant-propos de Michel Vovelle, relié grand format, 231 pages, quelque 220 chansons notées, paroles et musique, superbe iconographie en couleurs...).

Peut-être plus maniable, mais dépourvu d'illustrations et beaucoup moins circonstancié que l'ouvrage précédent, le *Dictionnaire des chansons de la Révolution (1787-1799),* de Ginette et Georges Marty, propose 140 chansons de la période considérée. Le classement retenu — par années — est tout à fait fonctionnel et éclairant. **Editions Taillandier.**

Les Presses de l'**Université de Paris-Sorbonne** publient, quant à elles, une étude de Brigitte Level sur *Le Caveau, société bachique et chantante, de 1726 à 1939* (347 pages) : la plupart des 12 000 chansons qui furent chantées au fil de ces deux siècles, en particulier sous la Révolution, sont consignées dans la fameuse *"Clé du Caveau".* Une petite anthologie de 45 chansons (airs notés) illustre la présente étude.

Mais nous reviendrons sur ces différents ouvrages...

Francis Cousté

---

nOtre discOthèque

• **ENESCO : œuvres**

Le catologue de la firme Marco Polo se proclame fièrement "La marque de la découverte" et précise "Le catalogue le plus audacieux du répertoire romantique et romantique tardif" ; et il est vrai qu'il contient des raretés qui font plaisir à écouter, comme la musique de film d'Arthur Honegger (8.223134). Mais ce qui nous occupe ici, ce sont les sept disques (1) consacrés à Enesco.

Compositeur roumain utilisant le folklore de son pays mais l'ayant transcendé, Georges Enesco (1881-1955) est délaissé depuis quelque temps. Il est pourtant un des grands créateurs du XXe siècle et son œuvre, bien que courte, compte nombre de pages splendides. Ici, des interprètes roumains, qu'il faudrait tous citer, nous donnent des versions souvent remarquables. On a ainsi les trois *symphonies*, la *Symphonie de chambre*, les *Suites* pour orchestre, le *Poème roumain*, les *Rhapsodies roumaines*, l'*Octuor* pour cordes, le *Dixtuor* pour vents, et d'autres œuvres que je laisse à la surprise de l'auditeur. Une réalisation à recommander très chaudement. Est-ce le début d'une intégrale ? Ce serait parfait, en particulier pour la musique de chambre et la musique vocale. Et il y a encore beaucoup à faire pour la musique de la période, par exemple pour Honegger !

• **FAURE : mélodies**

Elève de Pierre Bernac au Conservatoire de Paris, le baryton français **Gérard Souzay**, à la voix chaude et agréable, s'est fait une spécialité de l'interprétation de mélodies, en particulier françaises. C'est donc avec plaisir que l'on retrouve en CD (2) *La Bonne chanson* et d'autres mélodies comme *Le Secret*, les *Cinq mélodies de Venise* ou *L'Horizon chimérique*. Ces enregistrements, qui datent de 1960 (en monophonie) et de 1964 (en stéréo), sont le témoignage d'une grande interprétation, d'autant plus que l'accompagnateur au piano est **Dalton Baldwin.** Le transfert en CD est parfaitement justifié.

• **MENDELSSOHN : œuvres sacrées**

Michel Corboz est un des rares chefs à enregistrer et à explorer systématiquement ces œuvres, trop souvent délaissées, voire décriées. Il s'agit pourtant d'une large part de la production de Félix, et c'est celle qui l'a rendu célèvre au XIXe siècle. Après la trilogie sacrée (*Paulus, Elias* et *Christus*), les *psaumes 42, 95, 115,* Corboz nous propose chez le même éditeur, toujours en CD, le *psaume 114,* l'hymne *Lass', o Herr, mich Hülfe finden* ainsi que la reprise du *Lauda Sion* et du *psaume 98* enregistrés en 1979 (3). Les Chœurs et l'Orchestre de la Fondation Gulbenkian de Lisbonne et les solistes, comme **Philippe Huttenlocher,** sont depuis longtemps habitués à la baguette de Corboz ; ils sont parfaitement rompus à l'interprétation de cette musique, pour notre plus grand plaisir. Courage, il y a encore de nombreuses pages sacrées de Mendelssohn à enregistrer !

• **VILLA-LOBOS : œuvres pour piano et Bachianas brasileiras**

Le plus grand compositeur brésilien, Heitor Villa-Lobos (1887-1959) est à l'honneur ce mois-ci. D'abord grâce à une jeune pianiste française, **Françoise Choveaux,** qui a eu un coup de cœur pour une musique qui traduit si bien l'âme du Brésil. D'ailleurs, parmi les huit pièces pour piano qu'elle a enregistrées avec amour (4) se trouve le célèbre *Choros n° 5* surnommé "L'âme du Brésil". Seul regret : le disque a été réalisé en enregistrement analogique.

Outre quelques œuvres pour piano, une infime partie de l'œuvre de Villa-Lobos — 1056 numéros d'opus, sans compter les inédits — le grand public connaît surtout la *5e Bachianas brasileiras*, d'ailleurs souvent limitée à sa seule *aria*. Le compositeur a réalisé ici une démarche inverse de celle des *Choros* (où il transcende le folklore) en s'inspirant des procédés de Bach adaptés à une musique populaire. On nous propose ici l'intégrale des neuf *Bachianas brasileiras* (5). C'est rare et cela mérite d'être souligné, d'autant plus que tous les interprètes sont brésiliens : solistes, orchestre symphonique du Brésil et le chef **Isaac Karabtchewsky.** Un transfert numérique très sympathique.

• **Musiques de la Révolution française**

Sous le titre "Révolution française", Voix de son Maître nous propose deux CD d'œuvres suscitées par une période fort agitée.

Sous la baguette de **Michel Plasson** (6), les Chœurs et l'Orchestre du Capitole de Toulouse nous offrent *La Marseillaise* dans la somptueuse et géniale orchestration de Berlioz, la *Marche funèbre pour la mort du général Hoche* de Paisiello, le *Chant du départ* de Méhul ou l'*Hymne à la statue de la Liberté* de Gossec. Le superbe *Chant national* de Méhul est un véritable oratorio profane sur un texte courtisan de Fontanes (futur grand maître de l'Université impériale) qui mérite d'être bien mieux connu, mais il fut composé pour le 14 juillet 1800, alors que le général vendémiaire était devenu premier consul depuis le coup d'Etat de brumaire (9 et 10 novembre 1799) mettant ainsi fin à la Révolution... Finalement, un très beau disque, même si l'interprétation n'est pas toujours convaincante. L'autre disque (7) est en fait à la gloire de la Garde républicaine dont l'histoire est résumée dans le livret sans un mot sur les compositeurs ni les œuvres. Cela débute par une curieuse *Marseillaise* à la chanteuse inattendue : **Mireille Mathieu.** L'Orchestre de la Garde est militaire à souhait et se délecte, sous la direction du colonel **Roger Boutry**, dans des marches, batteries de tambours et sonneries. On appréciera l'*Ouverture pour instruments à vent* de Devienne, la *Marche funèbre* de Gossec et les *Pas de manœuvre* de Duvernoy et de Gebauer. Le Chœur de l'Armée française est bien gentil mais on l'entend à peine.

• **PUCCINI : La Fanciulla del West**

Cette *Fille du Far-West* — créée en 1910 à New York sous la baguette de Toscanini — est sans doute le premier opéra-western de l'histoire de la musique. La version qui nous est proposée (8) date de 1958 et devait être alors la première intégrale en microsillon. L'excellence de la prise de son se retrouve dans le transfert en CD. Le grand intérêt de cette reprise réside dans l'interprétation de Minnie par **Renata Tebaldi** et la direction de l'Orchestre et des Chœurs de l'Académie sainte Cécile de Rome par **Franco Capuano.** Les thuriféraires de **Mario del Monaco** — je n'en suis pas — ne trouveront rien à redire. Le livret comporte seulement le texte italien chanté et sa traduction en anglais. Le CD nous joue là un sale tour : les livrets sont trop souvent succincts, voire inexistants, et d'un format vraiment malcommode.

• **DVORAK : Concerto pour piano op. 33**
SCHUMANN : Introduction et allegro appassionato op. 92

Je ne cesserai de le répéter : je déteste les couplages car ils sont trop souvent le mariage de la carpe et du lapin et on ne sait jamais comment les ranger dans la discothèque. Ici (9), on a couplé le *Concerto* de Dvorak, enregistré en public (œuvre de 1876 ayant connu des avatars ; la présente version est celle rétablie par Jamil Burghauser, le grand spécialiste du compositeur) avec le *Concertstück* (autre titre de l'œuvre) de Schumann, composé lors de la très féconde année 1849. Ces deux œuvres peu enregistrées sont très belles et bien interprétées par le pianiste **Andras Schiff** et **Christoph von Dohnanyi** à la tête du Wiener Philharmoniker ; alors, ne boudons pas notre plaisir.

• **"Les génies du classique"**

C'est le titre d'une coproduction des éditions Atlas et de la Guilde internationale du disque, une série hebdomadaire (un fascicule et une cassette ou un CD ; 69 F) à se procurer chez son marchand de journaux. Le procédé n'est pas nouveau mais le grand public y trouvera son compte, même si la parution hebdomadaire est trop fréquente : 276 F par mois. En revanche, le CD est une nouveauté appréciable. C'est donc parti pour 81 CD ou cassettes couvrant un panorama convenable, du XVIIe siècle à un XXe siècle bien sage. Les enregistrements sont des reprises de disques noirs, satisfaisants dans l'ensemble mais forcément inégaux. C'est le cas de la première livraison consacrée à Beethoven (deux CD, dont un gratuit pour appâter) : les *7e* et *8e symphonies* par **Willem van Otterloo** et l'Orchestre de la Résidence de La Haye sont très "classiques" ; *Les Ruines d'Athènes* (**Josef Krips** et l'Orchestre du Festival de Vienne) séduisent davantage (10). Je goûte moins la *3e symphonie* et les ouvertures de *Coriolan* et d'*Egmont* par l'Orchestre philharmonique tchèque dirigé par **Paul Kletzki** (11).

Philippe ZWANG

---

(1) 8.223141 à 8.223147, tous DDD et de durée honorable.

(2) Philips 420 775-2, ADD, 72'35.

(3) Erato ECD 75490, DDD et ADD, 63'01.

(4) Œuvres pour piano : *Preludio, Petizada, New York skyline, Choros n° 5,* etc., Adda 58 1104, AAD, 59'03.

(5) Sigia, coffret de 3 CD, 600 208, ADD, 70'36 - 42'42 et 61'18.

(6) EMI 7 49470 2, DDD, 70'08.

(7) EMI 7 49473 2, DDD, 62'35.

(8) Decca 2 CD, 421 595-2, ADD, 133'31.

(9) Decca 417 802-2, DDD, 53'05.

(10) CLA-CD 101 bis, AAD, 68'46.

(11) CLA-CD 101, AAD, 64'34.

I.N.A.
INSTITUT NATIONAL DE L'AUDIOVISUEL

Jacques CANETTI, les DISQUES PHILIPS et les Editions MAJESTIC, dans un souci de collaboration pour la promotion d'archives sonores, ont édité, sous forme de compact-disc, en un premier volume, certaines chansons parmi les plus de 400 répertoriées de **Boris Vian**, avec les grandes voix françaises de l'époque jazzistique, ainsi que des enregistrements de lui nous exposant quelques unes de ses truculentes réflexions qui nous font partager son vertige pataphysique. Ceci n'est que la préfiguration d'une collection qui regroupera maints grands noms de notre culture littéraire et musicale. Quelques titres : *On n'est pas là pour se faire engu...* (par Boris Vian) ; *Je suis snob* (par Boris Vian) ; *Valse dingue* (par Serge Reggiani) ; *Je rêve* (par Jacques Higelin) ; *A propos de pataphysique* (par Boris Vian) ; *J'coûte cher* (par Magali Noël) ; *Le déserteur* (par Serge Reggiani) ; *A tous les enfants* (par Catherine Sauvage).

Informations diverses

• **C.F.P.T.S.** Centre de Formation Professionnelle des Techniciens du Spectacle.

Le Centre a été créé par le Ministère de la Culture.

Formation sous forme de 4 stages de 3 mois s'adressant à des jeunes issus du milieu scolaire.

— Régisseur du son. Formation accessible aux titulaires du Baccalauréat D ou C. Placement assuré en fin de session.

Renseignements : 92, avenue Galliéni, 93170 Bagnolet - Tél. 43.64.63.47.

• **Congrès "Musique Sacrée-L'Organiste"** (29-30 avril -1er mai 1989).

Pour chefs de chœurs, choristes, chantres des monastères et organistes. Conférences-débats, Offices, récital d'orgue et concert spirituel avec Jean Maugey, chef de chœur — M. Th. Doury de l'ensemble vocal *"Cantus Firmus"* de St Maur — Père J.P. Longeat, moine de Ligugé — Pierre Doury, Directeur du C.N.R. de St Maur — Chanoine Louis Aubeux, organiste de la cathédrale d'Angers — Docteur J.P. Belon de Besançon — Chanoine Jean Ringué, custode à la cathédrale de Strasbourg — Sœur Marie Madeleine Chauvin des Bénédictines de Ste Croix, Poitiers — et de M. l'Abbé Ory, Directeur de la revue "Musique Sacrée-L'organiste" qui traitera de l'avenir de l'Orgue français.

Concerts avec Olivier Latry, titulaire du Grand-Orgue de N.D. de Paris, chœur grégorien du Mans dirigé par Philippe Lenoble.

Renseignements : Abbé A. Ory, 16 Place de l'Eglise, Longchamp 88000 Epinal.

• **Prix Marcel Samuel-Rousseau.**

L'Académie des Beaux-Arts met au concours le Prix Marcel Samuel-Rousseau, d'un montant de 30.000 F, qui sera attribué en octobre 1989. Ce concours est ouvert à tous les compositeurs français de moins de 50 ans au 1er janvier 1989. Les candidats devront présenter une œuvre lyrique pouvant être d'un ou plusieurs actes et dont la durée maximum ne pourra excéder celle d'une soirée lyrique (le minimum étant fixé à 30 minutes).

Date limite des inscriptions : 28 mars 1989.

Pour obtenir le règlement et le bulletin d'inscription au concours, écrire au Secrétariat de l'Académie des Beaux-Arts, 23 quai de Conti, 75006 Paris.

• **Société Chopin**

"L'interprétation de l'œuvre de Chopin en France" tel est le thème du colloque international qui se déroulera les 3 et 4 mars 89 à la Sorbonne, en collaboration avec Danielle Pistone de Paris IV.

Renseignements : 12, rue St Louis en l'Ile, 75004 Paris.

• **Vient de paraître**

Le Faust de Berlioz, réédition de l'ouvrage d'Adolphe Boschot paru en 1927.

A commander à Ed. Barré et Dayez, 150 avenue Daumesnil, 75003 Paris ou librairie musicale, 68 bis rue Réaumur, 75003 Paris.

• **Association des concerts de Ville d'Avray.**

348e concert, 4 mars, 21 heures à l'Eglise.

Fauré : Requiem pour solistes, chœur et orchestre. Chœurs Huguette Calmel de Paris. Chorale "A Piacere" de Saint-Cloud, directeur Jean-Marc Dehan. Chœur du Pincerais de Saint-Germain en Laye, directeur Pierre Gasser. Direction : Jean-Louis Petit.

349e concert, 26 avril, 21 heures à l'Eglise.

Mozart : Requiem pour solistes, chœur et orchestre. Chœurs Huguette Calmel.

• **Concerts Pasdeloup** (Salle Gaveau)

Au programme du 5 mars figure le Concerto pour piano et orchestre de Jacques de la Presle (1888-1968) Grand Prix de Rome, professeur honoraire du CNSM de Paris.

• **CENAM**

Dernier numéro des cahiers du CENAM : *L'éveil musical du tout-petit.* Un dossier de 128 pages consacré aux premières expérimentations musicales de l'enfant.

Musiciens, Pédiatres, Psychanalystes répondent à la question cruciale : pourquoi la musique de la naissance à trois ans ? Des reportages dans toute la France montrent à quel point l'on chante désormais dans les crèches. Côté milieu hospitalier, des services de néonatalité développent une recherche intensive : l'apport de la musique pour les prématurés peut se révéler extraordinaire...

Pour les parents et les éducateurs, une *bibliographie* détaillée et une *discographie* d'une centaine de titres complètent cette enquête.

Distribué en librairie par les éditions Van de Velde ou au Cenam, 51 rue Vivienne, 75002 Paris.

• **Le chœur d'enfants de l'E.N.M. de St-Nazaire** et **Jean Gauffriau,** professeur et conseiller pédagogique présentent en un livre-disque de 30 cm "le vilain petit canard" conte musical d'après Andersen. Cette composition a été donnée au Festival d'Angers en octobre 1987, actuellement en cours d'étude à Brive. Partition-Piano-Voix en vente aux éditions A Cœur Joie, B.P. 9151, 69263 Lyon Cedex 09. Partition d'orchestre et matériel en location. Prochainement en paraîtra un compte-rendu dans "Notre discothèque".

• **Préparation à l'Agrégation**

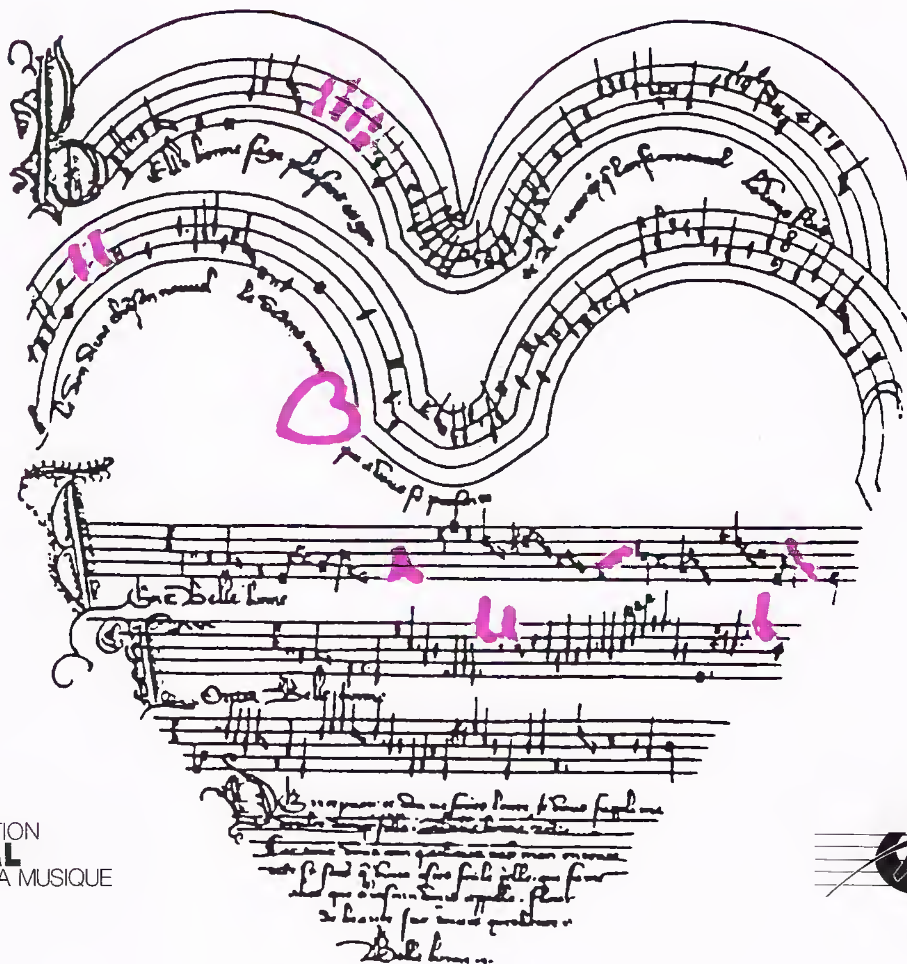
Le Département de Musicologie de l'Université Lumière-Lyon 2 organise des cours de préparation **le mardi** à partir de 19 h, **le mercredi**, de 8 h à 19 h et **le samedi** de 8 h 30 à 12 h ou 18 h.

Se renseigner auprès de Janine Cizeron. Faculté Lettres et Arts. Musicologie. Université Lumière - Lyon 2 - 18, quai Claude Bernard, 69007 Lyon - Tél. : 78.69.24.45 - Poste 414 ou secrétariat, poste 410.

MUSICORA

15 - 20 MARS 89

SALON INTERNATIONAL DE LA MUSIQUE CLASSIQUE







PARIS GRAND-PALAIS

TOUS LES JOURS 11 H · 19 H 30. NOCTURNE VENDREDI 17 JUSQU'A 22 H.
SAMEDI ET DIMANCHE 10 H · 19 H 30

O.I.P. 62, RUE DE MIROMESNIL. 75008 PARIS - ☎ 45.62.84.58

Dépositaires du Fascicule BACCALAUREAT

PROVINCE (classer par ordre alphabétique de villes)

- **MUSIQUE GUR**
  26, Faubourg des Ancêtres
  B.P. 455
  90008 **BELFORT CEDEX**
- **CAPELLE MUSIQUE**
  17, avenue Clemenceau
  34500 **BEZIERS**
- **Librairie LIGNEROLLES**
  20, rue des Piliers de Tutelle
  33000 **BORDEAUX**
- **MUSIQUE BONNAVENTURE**
  2, rue Froide
  14300 **CAEN**
- **MUSAGETTE**
  25, avenue Albert Sorel
  14000 **CAEN**
- **"TOUTE LA GAMME"**
  32, rue des Minimes
  59500 **DOUAI**
- **ALLEGRO PARTITION**
  4, place de la Monnaie
  59800 **LILLE**
- **FURET DU NORD**
  11-13, Place du Général de Gaulle
  59000 **LILLE**
- **GONET MUSIQUE**
  35, rue Tupin
  69002 **LYON**
- **BELLECOURT MUSIQUE**
  3, Place Bellecour
  69002 **LYON**
- **LE PAPIER MUSIQUE**
  25, quai de Bondy
  69005 **LYON**
- **SCHERZO MUSIQUE**
  28, rue Robert Triger
  72000 **LE MANS**
- **La Boîte à Musique**
  2, rue Moustier
  13001 **MARSEILLE**
- **CASABIANCA MUSIQUE**
  5, rue Grignan
  13006 **MARSEILLE**
- **SCOTTO MUSIQUE**
  178-180, rue de Rome
  13006 **MARSEILLE**
- **BOUDET PIANO**
  25, rue de Lodi
  13006 **MARSEILLE**
- **BEMER MUSIQUE**
  11-13, rue des Clercs
  57000 **METZ**
- **MUSIQUE A DECOUVRIR**
  28, boulevard du Jeu de Paume
  34000 **MONTPELLIER**
- **MUSIQUE D'ORELLI**
  Place de la République
  68100 **MULHOUSE**
- **MUSIQUE SIMON**
  15, rue J.J. Rousseau
  44000 **NANTES**
- **PIANORGUE**
  2, rue de Santeuil
  44000 **NANTES**
- **DALMASSO MUSIQUE**
  41, rue de France
  06000 **NICE**
- **MADREL MUSIQUE**
  29, rue de Lépante
  06000 **NICE**
- **MUSIQUE 06**
  2, rue Raynardi
  06000 **NICE**
- **DELRIEU Sté**
  45, avenue Jean Médecin
  06000 **NICE**
- **OPUS 43 MUSIQUE**
  11, avenue Maréchal Foch
  43000 **LE PUY**
- **DESCHAUX MUSIQUE**
  M. COMBES
  3, rue de la Visitation
  35000 **RENNES**
- **DUROS**
  10, rue Plelo
  35000 **RENNES**
- **Ets PAINGRIS MUSIDISK**
  84, rue du Maréchal Foch
  42300 **ROANNE**
- **DAMAMME MUSIQUE**
  3, rue Grand Pont
  76000 **ROUEN**
- **ALBAYNAC MUSIQUE**
  29, rue Antoine Durafour
  42100 **SAINT-ETIENNE**
- **MUSISTRA**
  38, rue des Hallebardes
  67000 **STRASBOURG**
- **MUSIC MELODY**
  "Le Concorde" Av. Maréchal Foch
  83200 **TOULON**
- **Maison BARON**
  19-25, rue Rémusat
  31000 **TOULOUSE**
- **L'ESTRO ARMONICO**
  33, rue Lavoisier
  37000 **TOURS**

PARIS (par arrondissements) et REGION PARISIENNE

- **LIBRAIRIE MUSICALE**
  68 bis, rue Réaumur
  75003 PARIS
- **BOUVIER-CAUCHARD**
  23, Quai St Michel
  75005 PARIS
- **IMPORT DIFFUSION MUSIC**
  42-44, rue du Fer à Moulin
  75005 PARIS
- **PUGNO**
  19, Quai des Grands Augustins
  75006 PARIS
- **LA FLUTE DE PAN**
  49, rue de Rome
  75008 PARIS
- **MADELEINE-MUSIQUE**
  34, rue Godot de Mauroy
  75009 PARIS
- **BOUVIER MUSIQUE**
  15, rue d'Abbeville
  75010 PARIS
- **L'EDUCATION MUSICALE**
  23, rue Bénard
  75014 PARIS
- **FALADO**
  Librairie Musicale
  6, rue Léopold Robert
  75014 PARIS
- **Magasin Pierre SCHNEIDER**
  61, avenue Raymond-Poincaré
  75116 PARIS
- **GAITÉ MUSICALE**
  3, rue Saint-Simon
  78000 Versailles
- **DO DIESE**
  103, boulevard Jean Jaurès
  92100 BOULOGNE
- **Librairie SAINTE-CROIX**
  F. KUHLMANN
  32, avenue du Roule
  92200 NEUILLY-SUR-SEINE
- **OPUS 24**
  24, rue de Maréchal Foch
  92700 COLOMBES
- **MUSICALIA**
  14, rue de Puisaye
  95880 ENGHIEN LES BAINS

Le meilleur accueil sera réservé aux lecteurs de l'EDUCATION MUSICALE

23, rue Bénard - Métro Alésia - Bus 58 - Tél. (1) 45.42.34.07